

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ
«КИЇВСЬКИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ ІНСТИТУТ»

На правах рукопису

МАРЧЕНКО ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 811.111'342.9

КОМУНІКАТИВНО-КОГНІТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ
ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНТОНАЦІЇ
В АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРАХ
(експериментально-фонетичне дослідження)

Спеціальність 10.02.04 – германські мови

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук,
професор А. А. Калита

Київ – 2016

ЗМІСТ

Список умовних скорочень	4
Вступ	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОМУНІКАТИВНО-КОГНІТИВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	15
1.1. Теоретичні підходи до вивчення специфіки функціонування інтонації у мовленні та музиці	16
1.2. Особливості комунікативно-когнітивного підходу до дослідження усного мовлення та музики	25
1.3. Загальні та специфічні закономірності взаємодії інтонації мовлення та музики	31
1.4. Провідні лінгвальні ознаки англомовних мовленнєво-музичних творів	40
1.5. Теоретико-методологічне підґрунтя експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивної специфіки функціонування інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах.....	48
Висновки до розділу 1	62
РОЗДІЛ 2. ПРОГРАМА ТА МЕТОДИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	66
2.1. Програма експериментально-фонетичного дослідження	66
2.2. Методика експериментально-фонетичного дослідження	66
2.3. Обробка й оформлення результатів експерименту	97
Висновки до розділу 2	100
РОЗДІЛ 3. РЕЗУЛЬТАТИ АУДИТИВНОГО АНАЛІЗУ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	102
3.1. Оцінка експериментального матеріалу аудиторями-інформантами	102
3.2. Результати аналізу експериментального матеріалу аудиторями-фонетистами й аудиторями-музикантами	115

Висновки до розділу 3	167
РОЗДІЛ 4. РЕЗУЛЬТАТИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	170
4.1. Результати акустичного аналізу експериментального матеріалу	170
4.1.1. Тональні характеристики	170
4.1.2. Динамічні характеристики	180
4.1.3. Темпоральні характеристики	182
4.2. Лінгвістична та когнітивна інтерпретації результатів експериментально-фонетичного дослідження	184
Висновки до розділу 4	198
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	200
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	204
СПИСОК ДОВІДКОВИХ ТА ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ	241
ДОДАТКИ	242
ДОДАТОК А. Глосарій термінів і понять, уживаних у дисертаційній праці	243
ДОДАТОК Б. Показники частоти актуалізації компонентів інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують в офіційній комунікації	246
ДОДАТОК В. Показники частоти актуалізації компонентів інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують у неофіційній комунікації	253
ДОДАТОК Д. Показники частоти актуалізації компонентів інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують в інтимній комунікації	260
ДОДАТОК Е. Узагальнені результати акустичного аналізу	267
ДОДАТОК Ж. Узагальнені результати статистичного аналізу	276
ДОДАТОК З. Перелік мовленнєво-музичних творів, дібраних для експериментально-фонетичного дослідження	282

Список умовних скорочень

ЕПП – емоційно-прагматичний потенціал

ІГ – інтонаційна група

Ч.О.Т. – частота основного тону

ВСТУП

Сучасний етап розвитку лінгвістики характеризується інтеграцією комунікативного та когнітивного підходів до аналізу мовних і мовленнєвих явищ з притаманним їм спрямуванням на поглиблений розгляд закономірностей взаємозв'язку одиниць мови й мовлення у різних типах текстів. При цьому все більшої актуальності набувають питання спорідненості мовлення й музики. Підвищення інтересу до цих питань [265; 323] зумовлене здебільшого унікальною здатністю мовленнєво-мисленнєвої діяльності людини до комплексного використання мовних і музичних засобів у комунікації.

Оскільки спільним засобом актуалізації мовних і музичних творів є інтонація [17; 62; 240; 254 та ін.], то убачається цілком закономірним зростання зацікавленості фонетистів до пізнання специфіки її функціонування в мовленнєво-музичних творах. Утім, у багатьох відомих працях, присвячених дослідженню *стилістично-синтаксичних* [111; 182; 247; 251; 317; 324], *етнографічних* [70; 153; 213; 340; 348-349], *нейролінгвістичних* [263; 358], *нейрокогнітивних* [259; 303; 344-345], *граматичних* [290; 331] та інших особливостей мовленнєво-музичних творів, результати вивчення спільних і диференційних ознак інтонації мовлення й музики залишаються недостатньо систематизованими.

В обсязі розгляду особливостей мовленнєво-музичних творів різного ступеня деталізації отримали питання зіставлення мови і музики як семіотичних систем [31, с. 209; 32; 53; 210; 236; 244; 245; 346; 351], закономірностей сприйняття інтонації мовлення й музики [16; 126] з урахуванням ролі інтонаційного й артикуляційного досвіду реципієнта [165] та нейрологічних особливостей сприймання мовлення і музики [295; 305-306]. Виявлено шляхи передачі емоцій мовними та музичними засобами [56; 156; 223; 266; 280; 298-300], комунікативну природу актуалізації мовленнєво-музичних творів [55; 57; 67; 154; 302], специфіку породження мовленнєво-музичних творів [1; 37; 46; 122; 175] та зіставлено ознаки поезії і музики [68; 82; 101; 112; 118; 179; 281; 318;

335]. Мовленнєво-музичний текст схарактеризовано як синтетичний [54], креолізований [5; 20] або полікодовий [29, с. 53] у плані його функціонування в пісенному дискурсі [12; 185; 235; 287] та ін.

У цілому лінгвістами [193; 218; 240; 242; 293], музикознавцями [135; 164; 238; 309-310], нейролінгвістами [300; 322; 342] та представниками інших галузей знання безпосередньо апробована загальна ідея щодо спорідненості інтонації мовлення і музики. Водночас фонетичною наукою досі не напрацьовано апарат теоретичних уявлень та не накопичено достатньої кількості експериментальних фактів, необхідних для їх подальшого інтегрування у межах запропонованого у роботі функціонально-комунікативного підходу до розгляду специфіки інтонаційної організації мовленнєво-музичних творів.

Актуальність дослідження визначається застосуванням функціонально-комунікативного підходу з розглядом у межах його комунікативно-когнітивного напрямку фонетичного (співвіднесення компонентів мовленнєвої та музичної інтонації), когнітивного (породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору у психіці адресанта й адресата), соціологічного (антропосоціокультурна природа мовленнєво-музичної комунікації) та психоенергетичного (емоційно-прагматичний потенціал) аспектів взаємодії мовлення і музики. Використання у дослідженні методів аудитивного й акустичного аналізу, когнітивної інтерпретації, синергетичного моделювання, кількісного та статистичного обчислення сприяє детальному опису комунікативно-когнітивних механізмів синтезу інтонації мовлення і музики у процесі просодичного оформлення мовленнєво-музичної комунікації.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дисертацію виконано відповідно до плану наукової теми кафедри теорії, практики та перекладу французької мови Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут» «Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти» (протокол № 1 від 28 серпня 2009 р.). Проблематика роботи відповідає

держбюджетній науковій темі № 0111U006668 Міністерства освіти і науки України «Дослідження взаємодії одиниць мови й мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий, методичний та літературознавчий аспекти», затвердженої вченою радою факультету лінгвістики (протокол № 3 від 8.11.2010 р.).

Метою дослідження є встановлення особливостей усної актуалізації англомовних мовленнєво-музичних творів шляхом виявлення комунікативно-когнітивних закономірностей їхнього інтонаційного оформлення.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- з'ясувати й систематизувати теоретичні підходи до вивчення специфіки функціонування інтонації у мовленні та музиці;
- розкрити особливості комунікативно-когнітивного підходу до дослідження усного мовлення й музики;
- виявити загальні та специфічні закономірності взаємодії інтонації мовлення й музики;
- систематизувати провідні лінгвальні ознаки англомовних мовленнєво-музичних творів;
- розробити теоретико-методологічне підґрунтя експериментального дослідження комунікативно-когнітивних особливостей інтонації мовлення й музики в англомовних мовленнєво-музичних творах;
- установити спільні й диференційні ознаки типових варіантів взаємодії інтонації мовлення і музики в англомовних мовленнєво-музичних творах.

Об'єктом дослідження є актуалізація англомовних мовленнєво-музичних творів у комунікації; його **предмет** становлять комунікативно-когнітивні закономірності функціонування інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах.

Матеріалом дослідження слугують записи англомовних мовленнєво-музичних творів, утворених синтезом поетичного тексту й музики. Одиницею аналізу є *інтонаційна група*, що розглядається в межах мовленнєво-музичного

твору. Обсяг експериментального матеріалу складає 10796 інтонаційних груп із 162 мовленнєво-музичних творів загальною тривалістю звучання 18 год. 54 хв.

Методологічним підґрунтям дослідження слугує *функціонально-комунікативний підхід* до вивчення особливостей інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів [15; 22; 26; 63; 97; 187; 198-199; 272]. Розгляд специфіки породження й актуалізації мовленнєво-музичних творів здійснено у межах *комунікативно-когнітивного напрямку* цього підходу [24; 30; 75; 137; 157; 189; 232-234; 301; 347]. У дослідженні використано *загальнотеоретичні положення фонетики й фонології* [35; 43; 50; 88; 97; 173; 241; 254; 269; 321] та *музикознавства* [162; 244; 238; 323] щодо механізмів і закономірностей функціонування засобів актуалізації мовленнєво-музичних творів; *принцип збереження емоційно-прагматичного потенціалу висловлення* [88, с. 6-7], покладений А.А. Калитою в основу енергетичної теорії мовлення, який уможливив інтегроване висвітлення фонетичного, соціологічного, когнітивного та психоенергетичного аспектів функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах.

У роботі сформовано комплексну **методику дослідження**, яка ґрунтується на *загальних положеннях системного аналізу* з використанням елементів *загальнонаукових* (абстрагування, узагальнення, формалізація) та *емпірико-теоретичних* (аналіз, синтез, порівняння) *методів*. Для виокремлення й кодифікації універсальних і специфічних ознак інтонації мовлення та музики було використано *зіставний метод*. Метод *лінгвістичного спостереження й опису* застосовано для систематизації та класифікації лінгвофонетичних ознак мовленнєво-музичних творів. Обґрунтування методологічних основ дослідження виконано на підставі загальнонаукових положень щодо *моделювання та графічної інтерпретації* його результатів. Експериментально-фонетичне дослідження ґрунтується на *емпіричних загальнонаукових методах* (порівняння, вимірювання, експеримент), *спеціальних методах* установлення інваріантних моделей інтонаційного оформлення англомовних мовленнєво-музичних творів: *семантичному, аудитивному й акустичному* аналізах

(комп'ютерно-осцилографічний, спектральний, інтонографічний), *порівнянні, лінгвістичній і когнітивній інтерпретаціях* даних дослідження, передбачає застосування *безрозмірного К-критерію* для обрахування кількісних показників емоційно-прагматичного потенціалу досліджуваних фрагментів мовленнєво-музичних творів, а також уживання *кількісного і статистичного методів* опрацювання експериментальних даних для встановлення частоти показників інтонаційних параметрів мовленнєво-музичних творів.

Гіпотеза дослідження базується на припущенні, що існують певні сталі зв'язки між параметрами інтонації мовлення й музики, інтегрована дія яких має визначальний вплив на породження, актуалізацію та декодування смислу мовленнєво-музичного твору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше:

- *здійснено* комплексне експериментально-фонетичне вивчення інтегрованої взаємодії мовлення і музики у мовленнєво-музичних творах;
- *систематизовано* лінгвальні ознаки англомовних мовленнєво-музичних творів;
- *класифіковано* англомовні мовленнєво-музичні твори;
- *виявлено* комунікативно-когнітивні особливості інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах;
- *побудовано* синергетичну модель процесу породження й актуалізації мовленнєво-музичного твору адресантом;
- *обґрунтовано* чотири варіанти моделі декодування мовленнєво-музичного твору, яким властиві паритетна взаємодія засобів різних рівнів мови й музики, домінування мовленнєвих компонентів або музичних та реверсивна схема декодування.

Наукова новизна одержаних результатів може бути узагальнена в таких **положеннях, що виносяться на захист**:

1. Синергетизм породження мовленнєво-музичного твору полягає в інтеграції вербальної та музичної культур автора під впливом збуджуваної

позалінгвальними факторами його психічної енергії, а усна актуалізація твору відбувається завдяки взаємодії фонетичних, лексичних і синтаксичних засобів. Взаємодія мовлення й музики в мовленнєво-музичній комунікації характеризується функціонуванням чотирьох варіантних синергетичних моделей породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору, які віддзеркалюють паритетну взаємодію мовленнєвих і музичних компонентів у свідомості реципієнта, переважання мовлення або музики та варіант реверсивного декодування.

2. Спільним в інтонації мовлення і музики є аудитивно-акустичні характеристики (мелодика, ритм, темп, паузація, тембр), загальні механізми сприйняття звукових сигналів, значення артикуляційного й синтаксичного досвіду слухача, механізми кодування/декодування мовленнєво-музичного творів, функціональна єдність та визначальна роль взаємозв'язку мовленнєвої й музичної інтонації у виникненні мови. Відмінними ознаками музичної інтонації є строга фіксація висоти й тривалості звука й наявність у ній гармонії та ладу як факторів, що організовують звуковисотну шкалу і ритм.

3. Синтез мовних і музичних засобів породжує в мовленнєво-музичному творі складні мовленнєво-музичні фоноконцепти, придатні для збереження в довгостроковій пам'яті індивіда у формі звукового перцептивного образу або символу і відтворення в усному мовленні за допомогою певних фонетичних структур.

4. Консонансна взаємодія сегментного й надсегментного рівнів мовлення і музики сприяє актуалізації смислу мовленнєво-музичного твору та підвищує його емоційно-прагматичний потенціал: актуалізація фоносемантичних властивостей голосних і приголосних або їх сполучень підсилюється варіюванням інтонаційних компонентів і добором музичних інструментів, тембральне забарвлення яких відповідає емоційно-смісловому характеру мовленнєво-музичного твору.

5. Консонансна взаємодія тексту й музики в мовленнєво-музичному творі зумовлюється високим емоційно-прагматичним потенціалом поетичного твору,

що слугує основою породження мовленнєво-музичного, та його ритмометричною структурою. Дисонанс мовлення і музики в мовленнєво-музичних творах виникає на лексико-семантичному (незбіг смислового насичення тексту мовленнєво-музичного твору та його мажорно-мінорних ознак) та фонетичному (незбіг метро-ритму тексту й музики) рівнях.

6. На аудитивному й акустичному рівнях для англомовних мовленнєво-музичних творів є такі інваріантні ознаки:

6.1 *в офіційній комунікації*: усічена і поступово висхідна ступінчаста шкала; розширений тональний діапазон; середньо-підвищений спадний термінальний тон; сповільнений темп; простий ритм; помірна й підвищена гучність; коротка пауза на стику інтоногруп; урочистий, шанобливий тембр;

6.2 *у неофіційній комунікації*: усічена й поступово спадна ступінчаста шкала; середній тональний діапазон; низький спадний термінальний тон; помірний і прискорений темп; простий і змішаний ритм; негативний розширений тональний інтервал на стику передтермінальної частини і ядра; перцептивна пауза на стику інтоногруп; локалізація максимумів частоти основного тону та інтенсивності на ядерному складоносієві; варіювання тембру від нейтрального до занепокоєного;

6.3 *в інтимній комунікації*: високий передтакт; середньо-підвищений тональний рівень початку та екстранизський тональний рівень завершення інтоногрупи; широкий тональний діапазон; середньо-підвищений спадний і середньо-підвищений рівний термінальний тон; варіювання темпу від прискореного до повільного; легатоподібний ритм; знижена або низька гучність; позитивний середній інтервал на стику передтермінальної частини і ядра; довга пауза між інтоногрупами; широкий діапазон інтенсивності; збільшена тривалість пауз; світлий, м'який, меланхолійний, задумливий тембр.

Теоретичне значення дисертації визначається її внеском у загальну фонетику, комунікативну та когнітивну лінгвістику, загальне мовознавство, музикознавство, фоностилістику, риторику, теорію мовленнєвої комунікації та прагмалінгвістику. Для лінгвістики тексту, музикознавства, інтонології

важливі: обґрунтована в роботі класифікація мовленнєво-музичних творів й узагальнені моделі мовленнєво-музичної комунікації, придатні для використання у якості підґрунтя для вивчення й опису особливостей будь-яких різновидів мовленнєво-музичної взаємодії; інваріантні просодичні моделі мовленнєво-музичних творів в офіційній, неофіційній та інтимній комунікації. Висновки й методика дослідження здатні слугувати основою для вивчення мовленнєво-музичних творів на базі інших мов і є внеском у зіставні й типологічні лінгвістичні та музикознавчі студії.

Практична цінність роботи полягає в можливості використання її основних теоретичних положень і висновків у курсах теоретичної та практичної фонетики англійської мови (розділи «Фонологічна система мови», «Сегментний і надсегментний рівні мови», «Фоностилістика», «Інтоніяція мовлення», «Інтоніяція тексту»), загального мовознавства (розділи «Мова і мовлення», «Мова і мислення», «Мова й невербальні форми спілкування»), а також у спецкурсах з лінгвістики тексту, когнітивної та комунікативної лінгвістики, культури мовлення, психолінгвістики; у наукових дослідженнях студентів та аспірантів.

Апробацію основних теоретичних положень, результатів і висновків дисертації здійснено на **18** наукових конференціях, у тому числі: **14 міжнародних**, проведених в Україні: II Міжнародна науково-практична конференція «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» (Острого, 2013); IV Міжнародна наукова конференція «Мова, культура, комунікація: Образ майбутнього у картинах світу та знакових системах» (Чернігів, 2013); «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2013; 2014; 2015); «Взаємодія одиниць мови і мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти» (Київ, 2014); VI, VII, VIII Міжнародна науково-практична конференція «Мова і світ: дослідження та викладання» (Кіровоград, 2014, 2015, 2016); XIII Міжнародна наукова конференція «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація.» (Харків, 2014); VII Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія у XXI столітті»

(Запоріжжя, 2014); «Сучасні філологічні студії: теоретична та прикладна лінгвістика» (Київ – Буча, 2016); «Мова. Культура. Комунікація: дослідження мови та літератури в глобалізованому світі» (Чернігів, 2015); VII Міжнародна науково-методична конференція «Формула компетентності сучасного перекладача» (Київ, 2016); **4 зарубіжних міжнародних** наукових конференціях: Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Языки и этнокультуры Европы» (Глазов, РФ, 2013); «European Conference on Languages, Literature and Linguistics» (Відень, Австрія, 2014); «Филологические науки в III тысячелетии» (Будапешт, Угорщина, 2015); «Linguistics Beyond and Within International Linguistics Conference» (Люблін, Польща, 2015).

Публікації. Основні теоретичні положення й результати дослідження відображено в 21 публікації автора, у тому числі: 13 статтях (7,78 др. арк.), з яких 7 одноосібних статей та 1 – у співавторстві опубліковано у фахових виданнях України, 2 – у закордонних академічних виданнях, 3 статті – у виданні, яке не внесено до списку фахових, а також у 8 тезах доповідей на наукових конференціях (2,31 др. арк.). Загальний обсяг публікацій становить 10,09 друк. арк.

Особистий внесок дисертанта в публікаціях, написаних у співавторстві, полягає в обґрунтуванні комунікативної природи мовленнєво-музичного твору [93, с. 79-82]; науковому описі прикладів варіантних моделей мовленнєво-музичної комунікації [89, с. 25-30]; обґрунтуванні класифікації структурних елементів тексту мовленнєво-музичного твору [92, с. 18-42].

Загальний обсяг роботи разом з бібліографією і додатками складає 291 сторінку; обсяг її текстової частини 203 сторінки (у тому числі 14 рисунків і 3 таблиці загальним обсягом 9 сторінок). Список використаної літератури містить 367 джерел, з яких 114 – іноземними мовами.

Структура дисертаційної роботи. Праця складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел й додатків.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження та її актуальність, зазначено про зв'язок теми дисертації з науковою проблематикою установи, у

якій виконано роботу, визначено її мету і завдання, об'єкт і предмет, сформульовано положення, що виносяться на захист, висвітлено наукову новизну, теоретичне і практичне значення, описано методи дослідження, подано дані про апробацію роботи.

У **першому розділі** узагальнюються теоретичні положення основних проблем вивчення функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах. Обґрунтовується вибір комунікативно-когнітивного підходу до дослідження інтонації. Здійснюється зіставний опис загальних і специфічних особливостей інтонації мовлення і музики. Окреслюється теоретико-методологічне підґрунтя експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів.

У **другому розділі** викладається програма й методика експериментального дослідження. Наводиться методологічне обґрунтування класифікації лінгвістичних ознак англомовних мовленнєво-музичних творів.

У **третьому розділі** описуються результати аудитивного аналізу експериментального матеріалу, наводяться дані аудитивного аналізу експериментального матеріалу аудиторами-інформантами, аудиторами-фонетистами та аудиторами-музикантами.

У **четвертому розділі** представлено результати інструментального аналізу досліджуваного матеріалу, наводяться дані акустичного аналізу експериментального корпусу матеріалу, здійснюється лінгвістична і когнітивна інтерпретації результатів експериментально-фонетичного дослідження.

У **загальних висновках** викладаються результати теоретичного й експериментального дослідження, формулюються основні висновки праці та окреслюються перспективи подальшого опрацювання зазначеної проблеми.

Додатки містять глосарій термінів і понять, уживаних у дисертаційній праці (13 найменувань), узагальнені таблиці результатів аудитивного та акустичного аналізів, статистичні обрахунки даних експериментально-фонетичного дослідження та перелік мовленнєво-музичних творів, дібраних для експерименту.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
КОМУНІКАТИВНО-КОГНІТИВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНТОНАЦІЇ МОВЛЕННЯ ТА МУЗИКИ
В АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЕВО-МУЗИЧНИХ ТВОРАХ

У розділі на основі аналізу відомих лінгвістичних та музикознавчих джерел висвітлено логіку обґрунтування доцільності використання парадигматичного підґрунтя функціонально-комунікативного підходу з розглядом у його межах фонетичного, соціологічного, когнітивного та психоенергетичного аспектів дослідження особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах. У межах зазначеного підходу до дослідження усного мовлення і музики викладено розгляд необхідності розробки інваріантної синергетичної моделі мовленнєво-музичної комунікації, здатної віддзеркалювати процеси породження, актуалізації та сприйняття індивідом мовленнєво-музичного твору.

На підставі зіставного аналізу наукових уявлень лінгвістів і музикознавців, а також результатів виконуваних ними теоретичних та експериментальних досліджень проблеми функціонування мовленнєво-музичних творів описано загальні і специфічні закономірності взаємодії інтонації мовлення та музики.

Розділ закінчується розробкою теоретико-методологічного підґрунтя експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах та обґрунтуванням інваріантної комунікативної моделі породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору, що функціонує у реальній комунікації у вигляді чотирьох відповідних варіантів.

1.1. Теоретичні підходи до вивчення специфіки функціонування інтонації у мовленні та музиці

З-поміж невирішених питань у царині вивчення специфіки функціонування мовленнєво-музичних творів особливо слід виокремити методологічну проблему систематизації відомих у науковій літературі теоретичних підходів до дослідження інтонації мовлення і музики.

Доцільно, на нашу думку, розширити межі поняття мовленнєво-музичний твір до певної єдності мовлення і музики. Це дасть можливість ширше охопити аспекти дослідження мовленнєво-музичної взаємодії та отримати відповідну картину стану пізнання особливостей мовленнєво-музичної комунікації.

Ще античні філософи наголошували на тому, що поєднання в пісенному творі вербального й музичного компонентів, зокрема ритму, впливає на загальний стан духу людини, на моральну сутність індивіда [127, с. 28], спонукає до діяльності, а також слугує способом досягнення внутрішньої гармонії [179, с. 234]. Платон пропонував використовувати мовленнєво-музичні твори у виховних цілях, оскільки, на його думку, музичний супровід вербальних моральних настанов для молодого покоління сприятиме кращому засвоєнню ними певних правил поведінки [180, с. 115-117].

В епоху Середньовіччя антична космологічна концепція «музики небесних сфер» Піфагора [51, с. 35; 285, с. 17-18] поступається місцем більш реалістичній концепції розвитку музики з інтонації вербального мовлення. При цьому, вивчаючи специфіку мовленнєво-музичної комунікації, більшість учених [2; 3] проводять паралелі між вербальним і музичними засобами, фіксуючи їхні спільні риси. Так, розмірковуючи над здатністю майстерно проспіваних богословських текстів впливати на людину, Августин «Блаженний» Аврелій (354-430 р.р.) у «Сповіді» зауважує, що кожному душевному переживанню індивіда притаманні і тільки одному йому властиві певні інтонації у голосі і мовця, і співака [2, с. 44-46]. Аналізуючи своє власне сприйняття церковних наспівів, він уважає, що почуття та емоції, викликані музичним супроводом, домінують над смислом,

вираженням вербальною складовою, над словом, яке є втіленням раціонального, логічного начала. Поряд з цим, у такому переконливому домінуванні мелодійного контуру Августин убачає гріховну оману [2, с. 45]. Тому і не дивно, що занотована музика початку епохи Середньовіччя виглядає одноголосною і ритмічно рівною, що свідчить про те, що супроводжуючий її текст співався в унісон без інструментального супроводу. Цілком імовірно, що однією з причин поступового відмежування слова і музики слід уважати укорінення християнської догматики у світогляді європейців.

Перша спроба виокремлення у мовленні і музиці певних структурних елементів [288, с. 53] належить ще музичному теоретику Гвідо Аретинському (995-1050 р.р.). З цього приводу він зауважує, що у той час як у мовленні є фонема, склади, частини, стопи, вірші, то так само й у музиці є «фтонги», тобто звуки, які у свою чергу об'єднуються у склади, а ті – у невму (частину мелодії), а одна чи декілька невм утворюють фразу [там само, с. 54-55]. При цьому Гвідо Аретинський підкреслює, що сприйняття будь-якого мовленнєво-музичного твору є глибоко індивідуальним, оскільки для будь-якої людини наймилозвучнішими будуть ті інтонації, які відповідають її вродженим якостям характеру, та вважає наближення структури мелодійного оформлення до композиції поетичного твору універсальним способом досягнення милозвучності [там само, с. 102].

Під впливом цього його учень і послідовник Іоанн Коттон (XI – поч. XII ст.) заохочував композиторів створювати мелодійний контур до вже існуючих поетичних текстів [113] та закликав музикантів використовувати такі тони і музичні засоби, які будуть адекватно сприйняті тими слухачами, яким вони прагнуть сподобатися.

Близька до цього й відзначена у праці [316, с. 154-155] думка Фоми Аквінського (1225-1274 р.р.) про те, що сприйняття мовленнєво-музичного твору не завжди тотожне його буквальному розумінню, водночас навіть якщо слухачі не розуміють, про що співається, вони принаймні розуміють заради чого виконується спів, а цього достатньо для збудження «благочестивого почуття».

В атмосфері епохи Відродження спостерігається підвищена увага до здатності мовлення й музики виражати емоції індивіда. Так, музичний теоретик і композитор Дж. Царліно (1517-1590 р.р.) вбачає передусім єдність, рівноправність і спорідненість музики і тексту у їхній здатності адекватно передавати емоції [222, с. 34-35; 297] та наголошує, що у мовленні, з притаманними йому гармонією, ритмом і метром, виявляються музичні закономірності, а сама музика здатна передавати значення і смисл мовлення. За цих обставин В. Галілей (1533-1591 р.р.) пропонував композиторам вивчати інтонації народного мовлення у процесі сприйняття трагедії і комедії у виконанні ярмаркових акторів [330, с. 48].

За баченням Орлової О. М. [163, с. 46-47], XVII-XVIII століття характеризуються зростанням у дослідників інтересу до проблеми взаємозв'язку слова і музики, ймовірно, пов'язаного із зародженням та інтенсивним розвитком жанру опери.

Переконаний в онтогенетичній первинності мовлення, Ж.-Ж. Руссо (1712-1778 р.р.) стверджує, що різноманітні ритми вокальної музики могли розвинутися лише з різних способів скандування мовлення і розподілу в ньому коротких і довгих звуків [194, с. 145]. Він надавав великого значення ритму, вважаючи, що ритм для мелодії є тим самим, що й синтаксис для мовлення, позаяк саме він поєднує слова, виокремлює фрази, надає смислу і єдності твору.

Важливо також, що ідеї Ж.-Ж. Руссо щодо відповідності національної будови музики національним особливостям мови співзвучні з думками, висловленими у дослідженнях сучасного нейролінгвіста А. Пейтела [290, с. 3035; 323, с. 64-65], який на прикладі англійської і французької мов емпірично довів взаємозалежність і взаємозумовленість мови народу та його музики.

Водночас всупереч концепції мистецтва Аристотеля [13], у XVIII столітті М. Мерсенн робить спробу диференціювати інтонаційну сутність музичних і мовленнєвих висловлень, убачаючи відмінність між ними в наявності визначених інтервалів у співі, що підпорядковані певним правилам послідовності й одразу сприймаються на слух [262, с. 84-87].

З перебігом часу внаслідок становлення структуралістської парадигми в лінгвістиці на початку XX століття відбулися зміни у характері наукових пошуків музикознавства, у яких для вивчення мовленнєво-музичної взаємодії використовувалися теоретико-методологічні надбання структурної лінгвістики [18; 242; 253] та лінгвосеміотики [25; 325].

Унаслідок цього низка дослідників [331; 337, с. 33] дійшла висновку, що значна частина категорій і понять лінгвістики, такі як мова й мовлення, код і повідомлення, синхронія й діяхронія, варіант та інваріант, граматичність і аграматичність, так чи інакше може використовуватися в музичних дослідженнях [337, с. 29].

Результатом подальших спроб визначення спільних і відмінних структурних особливостей мовної й музичної знакових систем було подібно до віршових метричних формул систематизовано прості музично-синтаксичні структури (мотиви), а музичні ноти, теми, фрази, уривки ототожнено відповідно з притаманними мові фонемами, морфемами, словами, реченнями, фразами, висловленнями відповідно [331, с. 41-42].

Значну роль у створенні наукової картини взаємозв'язку мовлення й музики відіграла абстрактна ідея фундаментального структуротворчого начала – глибинна структура Н. Хомського як основоположника доктрини генеративізму [261]. Найбільш послідовне запозичення означених положень знайшло місце у роботах музикознавця Г. Шенкера [237; 250] та лінгвістів Ф. Лердаля і Р. Джекендоффа [309-311].

Сутність праці Ф. Лердаля і Р. Джекендоффа полягає у тому, що необхідною умовою мовленнєво-музичної комунікації є певне, здебільшого неусвідомлюване знання, завдяки якому слухачеві вдається організувати певні музичні та звукові форми у зв'язні цілісні моделі. При цьому вони підкреслювали, що ця теорія може бути застосована лише до ієрархічно організованих параметрів тональної музики, а саме до відношень тонів за висотою і тривалістю, оскільки інші чинники – тембр, динаміка, мотивно-

тематичний розвиток – не є ієрархічними і тому мають розглядатися поза межами створеної таким чином системи.

Сучасний стан вирішення проблеми взаємодії мовлення і музики характеризується різноаспектністю та міждисциплінарністю. Тому природно, що зазначена проблема розглядалася багатьма представниками різних галузей науки: музикознавцями [17; 135; 164; 238], психологами [126; 214], лінгвістами [254; 356], нейролінгвістами [265; 356], етнографами [349; 351], методистами [200] та ін.

Щодо наукового підходу до вивчення функціонування та взаємодії мовних і музичних засобів організації мовленнєво-музичних творів, то відповідно до відомої праці А. А. Калити [97, с. 18-23] у більшості випадків у лінгвістиці вживається функціональний підхід, у межах якого розглядається функціональне призначення конкретних елементів мови та, виходячи з якого, визначається специфіка організації і взаємодії інтонаційних структур мовлення й музики в різних умовах комунікації. Тому для збереження релевантності подальшого викладу, ми, орієнтуючись на запропоновану А. А. Калитою схему підпорядкування напрямів та аспектів функціонального підходу до розгляду лінгвістичних явищ, сформуvalи відповідну класифікацію (рис.1.1) напрямів та аспектів дослідження мовленнєво-музичних творів у межах обґрунтованого у цій праці функціонально-комунікативного підходу, який у схемі А. А. Калити є лише окремим напрямом досліджень.

Парадигма функціонально-комунікативного підходу спрямована на вивчення функціонування тих чи інших одиниць фонетичного рівня мови, специфіки реалізації їх функцій у вираженні смислу, встановлення їх ролі в актуалізації мовцем певних намірів, ставлень, емоцій у різних ситуаціях спілкування. При цьому функціонально-комунікативний підхід не ігнорує роль структури, оскільки, якщо функція визначає структуру тієї чи іншої одиниці мови й мовлення, то можливе і зворотне: завдяки структурі ми можемо відтворити її функцію [98, с. 22].

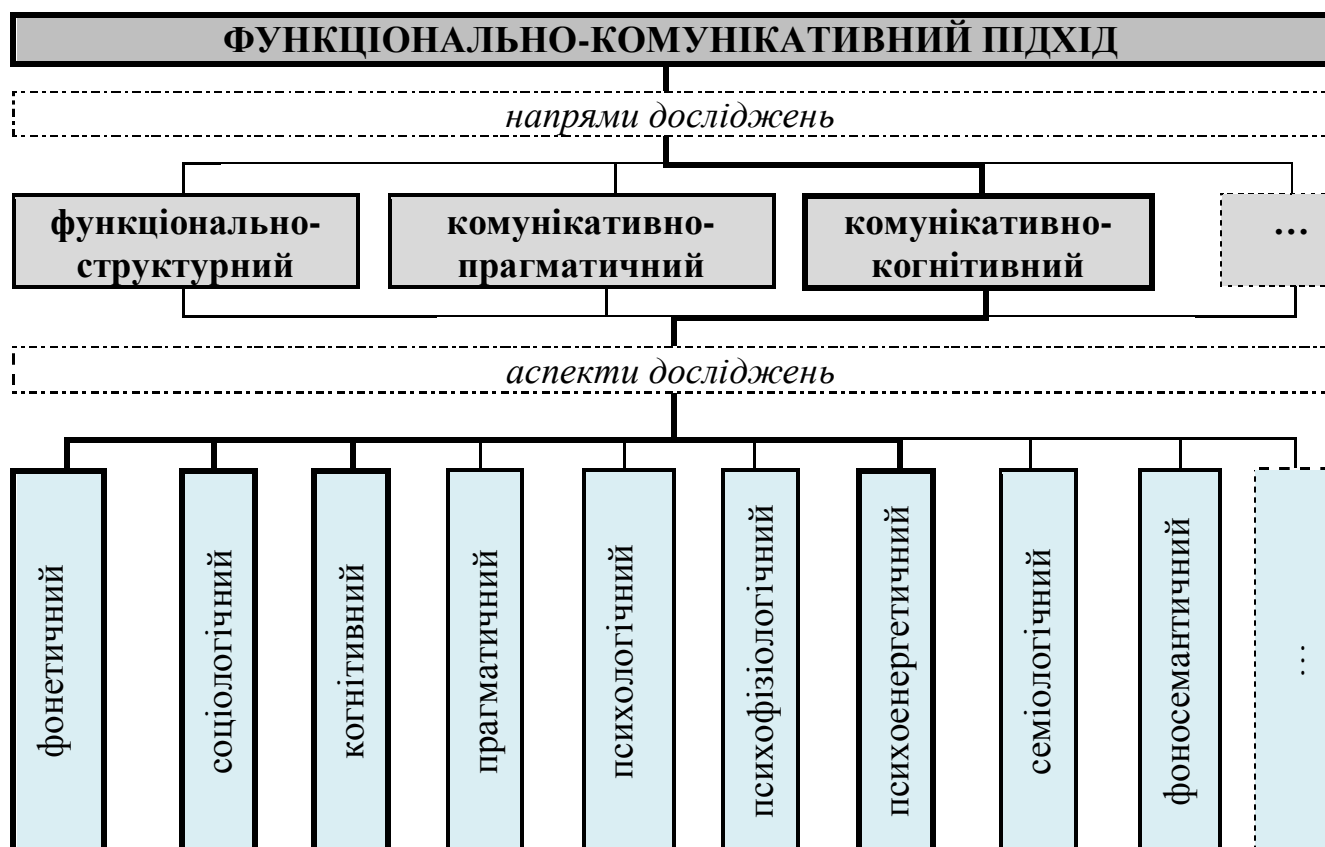


Рис. 1.1 Фрагмент загальної класифікації напрямів та аспектів досліджень функціонування інтонації мовленнєво-музичних творів

Так, указаний у нашій класифікації (рис. 1.1) функціонально-структурний напрям функціонально-комунікативного підходу, широко застосовується у наукових доробках, присвячених літературі та музиці, зв'язок між якими можна охарактеризувати трьома основними аспектами:

1) література й музика (програмна музика), у межах якого розглядаються твори, які були спробою втілення конкретного літературного твору (див., напр., [274, с. 9-14; 339, с. 9-25]);

2) музика в літературі, де за допомогою мовних засобів та літературної техніки відбувається імплікація, імітація чи інше опосередковане наближення до музики (див., напр., [340, с. 36; 356, с. 13-34]);

3) симбіоз музики і літератури [282, с. 61-92; 283, с. 9-17], що передбачає розгляд питання пріоритету слова [181, с. 159], різноманітні зв'язки поетичного образу, слова і звука та варіанти синтезу. У межах розробки цього аспекту проводилися зокрема структурні аналогії поетичної і музичної метрики:

строка/двотакт, напівстрофа/речення, строфа/період [82, с. 132-134; 182, с. 41], визначався потенціал вірша як складової мовленнєво-музичного твору [5, с. 78; 37, с. 94; 45, с. 135; 122, с. 92-93; 175, с. 23].

Щодо стану розробки функціонально-структурного напрямку, то відповідно до схеми А. А. Калити [97, с. 18] у його рамках можна виокремити такі основні аспекти, як співвіднесення між вербальним і пісенним мовленням взагалі [192, с. 174; 240, с. 88-89], виявлення спільних і відмінних рис мовленнєвої і музичної інтонації зокрема [17, с. 10-12; 57, с. 4-5; 61; 62, с. 24-25; 128, с. 65-69; 218, с. 5-8; 238, с. 54-56], характеристика інтонаційних одиниць мови у ракурсі їхнього співвіднесення з музично-ладовою структурою [174, с. 35-37; 323, с. 79-82].

У межах комунікативно-прагматичного напрямку [55, с. 222-224; 72, с. 34-35; 154, с. 32-39; 260, с. 389-401] виконання мовленнєво-музичного твору розглядається як комунікативний акт, при чому комунікація носить емоційний та смислотвірний характер. Цей напрям охоплює дискурсивний аспект дослідження, спрямований на розгляд лінгвостилістичних та лінгвокультурологічних особливостей пісенного дискурсу [39, с. 11-17; 161, с. 42-43; 252, с. 15-20; 287, с. 121-123], зокрема гендерних репрезентацій у пісенному дискурсі [70, с. 5-11] та пісенних текстів як креолізованих [53, с. 36-37; 182, с. 48] та полікодових [29, с. 35-36].

Проте останнім часом стає все більш зрозумілим, що і мовлення, і музика є потужними інструментами передачі емоцій [39, с. 12-13; 44; 227, с. 210-211; 263, с. 48-56; 280, с. 412-417; 289; 318, с. 289-297; 327, с. 25-28]. Думки й образи в музиці відображаються через вираження емоцій: у музиці людина пізнає світ через емоцію, таким чином, музика є засобом емоційного пізнання [214, с. 52-54].

Тому природно, що емотивний аспект взаємозв'язку мовлення і музики нерідко ставав об'єктом дослідження, зокрема вивчалися: шляхи передачі емоцій мовними та музичними засобами [266, с. 106; 300, с. 770-775], роль тембру, ритму, динаміки, ритмоінтонаційних та гармонічних засобів у моделюванні в музиці тієї чи іншої емоції [176, с. 141-143], співставлення

просодичних контурів, які відповідають окремим емоціям, з музичною мелодією, що динамічно розвивається [298, с. 116-127]. У багатьох працях (див., напр., [31, с. 35-36; 251, с. 12]) також неодноразово наголошувалося, що музика як вид мистецтва відображає дійсність в емоційних переживаннях, виражає їх звуками особливого роду, в основі яких містяться узагальнені інтонації людської мови.

Питання взаємодії мовлення і музики стали останнім часом предметом пильної уваги нейролінгвістів [248, с. 111-116; 263, с. 47-52; 270, с. 1882-1886; 295, с. 682-685; 342, с. 110-111]. Результати проведених ними досліджень підтверджують існування глибокого зв'язку між мовою та музикою. Окремо слід зазначити, що розвиток нейрології та зокрема нейролінгвістики уможливив дослідження впливу на реципієнта музики і мовлення, внаслідок чого було отримане беззаперечне підтвердження існування спільних механізмів їхнього запам'ятовування [319].

Заслуговує на увагу і теорія нейролінгвіста Н. Д. Кука, який стверджує, що у мозку людини наявні певні інтонотопічні мапи, які формують систему топологічної організації слухової інформації, пов'язаної із породженням та сприйняттям і мовленнєвою, і музичною інтонації [265, с. 138].

Не менш переконливим підтвердженням глибокої спорідненості мовлення і музики слугує емпірично доведений факт [320], що найпоширеніші музичні гами, які використовували протягом століть, дуже близькі за своєю фізичною природою до людського голосу, і що ми розуміємо емоції, виражені через музику, саме тому, що музика наслідує спосіб, яким емоції виражаються у мовленні.

Про спорідненість мовлення і музики на когнітивному рівні свідчать і дослідження відомого нейролінгвіста А. Пейтела [322-323], який переконаний, що і музика, і мовлення є комбінаторними системами, в яких більш великі структури ієрархічно утворюються із набору менших, більш унітарних компонентів. Крім того, музичне і мовне фразування може піддаватися змінам при передачі емоцій за допомогою зміни висоти тону, темпу і ритму. Використання музикою і мовленням структурованої висоти тону і ритмічних

схем для передачі смислу вказує, радше, на те, що вони мають спільні або аналогічні механізми мозку [323, с. 242]. Поглиблюючи ці уявлення, С. Кьольш стверджує, що у той час, як музика і мовлення можуть мати спільні ресурси у мозку для сприйняття й вокалізації, фонологічна генеративність розглядається як основна точка когнітивного паралелізму між ними [304, с. 89-94].

Зазначений на рис. 1.1 комунікативно-когнітивний напрям характеризується, насамперед, тим, що розроблювані у його межах проблеми взаємозв'язку мовлення й музики пов'язані, по-перше, з мовленнєво-мисленнєвою діяльністю людини, якій притаманна унікальна здатність інтегрованого використання мовних та музичних засобів у комунікації [265, с. 45-46]. По-друге, тим, що інтонація є основною категорією музичного мислення [11, с. 38-41; 71, с. 37-45; 153, с. 53], яке містить в собі загальні закономірності мислення та специфіку, зумовлену образністю, інтонаційною природою музичного мистецтва, семантикою музичної мови тощо [73, с. 3-7].

У дослідженнях цього напрямку провідного статусу набули такі аспекти: вивчення вербальних і музичних концептів [270, с. 1882-1883], розгляд спільних для мовлення і музики когнітивних процесів категоризації, міждоменного мапування й використання концептуальних моделей [279, с. 78; 358, с. 26-28], концептуальна інтеграція або блендинг [275, с. 19], а також процеси породження мовленнєво-музичного твору [119, с. 112-115; 122, с. 93-97; 158, с. 7-9].

З проведеного аналізу стає зрозумілим, що саме комунікативно-когнітивний напрям лінгвістичних пошуків особливостей функціонування мовленнєво-музичних творів доцільно прийняти за основу нашого дослідження, оскільки у його межах виникає можливість розгляду фонетичного, когнітивного, соціологічного та психоенергетичного аспектів функціонування та взаємодії мовленнєвої і музичної інтонації.

На користь такого розгляду свідчать відомі думки, що спільним для породження і вербального [88, с. 5-10], і мовленнєво-музичного твору [120, с. 55-61] є психічна енергія, оскільки ще Б. Асаф'єв, пов'язуючи первинні теоретичні моделі музики з фізико-енергетичними принципами, визначав її як

«конденсатор емоційних струмів» [16, с. 10] або як результат вольового прагнення, пориву до творення форми [там само, с. 17]. При цьому музикознавець зауважував, що сприйняття музики є «втіленням енергії звучання у нервову реакцію» [11; 16, с. 21].

Таким чином стає очевидним, що вибір функціонально-комунікативного підходу у якості теоретичного підґрунтя вивчення комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів здатен забезпечити необхідну адекватність результатів подальшого експериментально-фонетичного дослідження.

1.2. Особливості комунікативно-когнітивного підходу до дослідження усного мовлення та музики

Власлива сучасній лінгвістиці переорієнтація наукової думки у бік вивчення когнітивних і комунікативних аспектів мовної діяльності [30, с. 25; 189, с. 11; 199; 232, с. 202] є також характерною рисою і фонетичних досліджень.

Результатами багатьох теоретичних обґрунтувань основних положень комунікативно-когнітивної парадигми і відповідних їм експериментально-фонетичних пошуків (див., напр., [43; 64; 97; 98; 301; 347]) доведено, що для більш повного багатоаспектного опису фонетичної системи мови необхідно оперувати комплексом комунікативно-прагматичних і когнітивних даних. При цьому фонетисти наголошують, що слід звертати увагу на людський фактор у мові, взаємозв'язок мови і мислення, поняття й акустичного образу, взаємодію мови і психіки комунікантів, мовлення й психологічної сфери мовця, когнітивні структури, які відіграють важливу роль у процесі комунікації [90, с. 3-5].

Сутність комунікативно-когнітивного підходу до фонетичних досліджень полягає у вивченні основних фонетичних процесів репрезентації знання під час породження мовлення у співвіднесенні з ментальними процесами, що беруть участь у цих репрезентаціях, а саме: сприйняття мовлення, його усвідомлення й розуміння та збереження [90; 347, с. 272]. У межах комунікативно-когнітивної

парадигми складовою сприйняття мовлення виступає комунікативно-когнітивний досвід індивіда, від якого залежить успішність комунікації, що полягає у коректному кодуванні й декодуванні мовлення учасниками комунікації. Саме комунікативно-когнітивний досвід мовця, який складається з певного набору репрезентацій, лежить в основі процесу когніції, що у свою чергу визначає сутність зв'язку між мовною формою (у нашому випадку фонетичною), мовленнєвою субстанцією та розумово-мисленнєвою діяльністю індивіда [90, с. 3-4].

Вибір нами теоретико-методологічної бази комунікативно-когнітивної парадигми в якості основи для експериментально-фонетичного вивчення функціонування інтонації в мовленнєво-музичних творах зумовлений, з одного боку, самою природою цих творів [10, с. 256-257; 33, с. 195-199; 185, с. 140-141; 209, с. 213-215; 302], з іншого – тим, що мовленнєво-музична комунікація є соціально [17, с. 26] і культурно [185, с. 143] зумовленою, носить творчий [77, с. 71], емоційний [327, с. 24-27] і смислотвірний характер [185, с. 142-143].

Важливо також і те, що у сучасній науці дискурс взагалі і мовленнєво-музичний зокрема прийнято розглядати [7, с. 16; 52, с. 10; 233, с. 146-147] як ієрархічно організовану цілісну комунікативно-когнітивну систему. Таке бачення дозволяє, по-перше, пояснити процес комунікативної діяльності і створення рецепції мовленнєво-музичного тексту в його співвіднесеності з когнітивними структурами психіки комунікантів, а, по-друге, механізм активації цих структур під впливом особливостей та умов самої комунікації, оскільки саме дискурсивна діяльність зумовлює оптимальну взаємоінтеграцію комунікативних і когнітивних процесів.

Зрозумілим видається й вивчення мовленнєво-музичних творів як полікодових текстів, позаяк тексти такого типу становлять інтерес у зв'язку з тим, що різна за своєю природою інформація: вербальна, звукова та іконічна, інтегрується і переробляється свідомістю людини в єдиному універсально-предметному коді мислення [208, с. 4]. Відомо, що концепти ідеальні і кодуються у свідомості одиницями універсального предметного коду, які

мають предметно-образний, тобто чуттєвий характер [203, с. 89]. При цьому в процесі сприйняття полікодового тексту [див., напр., 29, с. 38] відбувається подвійне або навіть потрійне декодування закладеної в ньому інформації: при вилученні концепту зображення і мелодики відбувається їхнє «накладення» на концепт вербального тексту, взаємодія цих концептів сприяє створенню єдиного загального смислу полікодового тексту.

Викладене узгоджується із трактуванням мовленнєво-музичного твору як особливого смислового простору, сформованого сплетінням різних кодів: паравербального (позамовні фактори; виконання пов'язане з певним психологічним станом виконавця), музичного (специфіка музичної форми, структура, виконання), вербального (на рівні лексики і синтаксису), емотивного кодів (вербальне вираження емоцій) [160, с. 142].

Для більш ретельного розгляду комплексу питань, пов'язаних з функціонуванням полікодового тексту в процесі мовленнєво-музичної комунікації, нами була обґрунтована [93, с. 80-81] її інваріантна синергетична модель, покликана відображати процеси породження, актуалізації та сприйняття мовленнєво-музичного твору, що відбуваються у сфері духовного буття адресанта й адресата. Особливість використання зазначеної моделі для теоретичного аналізу креативно-когнітивних особливостей мовленнєво-музичної комунікації полягає у тому, що відповідно до сучасної сентенції О. В. Клименюка [104, с. 207-211], описувані нею процеси породження, актуалізації та сприйняття мовленнєво-музичного твору розглядаються як такі, що зароджуються і розвиваються одночасно в екзистенціальній, ментальній та трансцендентній сферах буття індивіда й остаточно оформлюються в його свідомості.

Другою, не менш важливою особливістю обґрунтованої нами моделі є врахування думки [104, с. 207] про те, що відповідно до типу мислення (емоційне, емо-раціональне та раціональне), перебіг якого відбувається в сфері духовного буття індивіда, породжуються і фіксуються в його пам'яті певні

концепти, які можуть актуалізуватися не тільки у вербальній формі, а й у невербальній, зокрема у вигляді музики.

Оскільки, незважаючи на результати існуючої безлічі лінгвістичних досліджень, присвячених проблемі концепту, визначення самого поняття «концепт» досі залишається дискусійним, ми змушені звернутися безпосередньо до системної сутності концепту як уніфікованої багаторівневої функціональної одиниці мислення [104, с. 92]. Відповідно до цього під час подальшого викладу під **концептом** ми будемо розуміти ментальну цілісність, що має як одиниця смислу певний, зумовлений колективною свідомістю, ступінь абстрактності відображення об'єктів або явищ реального світу, яке формується у вигляді складного образу, здатного зберігатися в пам'яті і постійно оновлюватися внаслідок когнітивної стохастичної переробки емо-раціональною сферою мислення індивіда нової перцептивної і логічної інформації [104, с. 93].

Цілком природно, що й в області когнітивного музикознавства досі немає чітко сформульованого поняття «концепт». Однак, повертаючись до наведеного вище визначення, неважко переконатися в тому, що воно охоплює всі без винятку погляди музикознавців, тією чи іншою мірою пов'язані з цією проблемою.

Так, відповідно до теорії Б. В. Асаф'єва [16, с. 70-75], музичні інтонації, зливаючись з мовленнєвою інтонацією, вбираючи в себе переживання мас людей, під впливом певних умов залежно від особливостей звукопородження і сприйняття починають кристалізуватися в суспільній слуховій свідомості і перетворюватися на *звукокомплекси*. Інтонаційний словник епохи, що складається з таких звукокомплексів, на думку Б. В. Асаф'єва, є результатом накопичення інтонаційно-слухових уявлень, що утворюють в підсумку на базі конкретно-чуттєвого мислення якийсь узагальнений варіант типової інтонації [17, с. 70-72].

В аналогічному сенсі В. Г. Москаленко використовує поняття «*інтонаційний еталон*» [158, с. 5], під яким він розуміє зафіксовані

індивідуальною чи колективною пам'яттю збірні слухові уявлення – результат досвіду сприйняття музично-інтонаційного матеріалу, об'єднаного спільними ознаками. Більше того, автор вважає, що формотворче становлення і розгортання думки в мовленнєво-музичних творах відбувається саме на підставі згаданих вище інтонаційних еталонів. Конкретизуючи ці уявлення, Є. В. Назайкінський відзначає, що для вивчення механізмів породження та сприйняття мовленнєво-музичних творів вартим уваги є поняття *образу-еталону*, під час сприйняття якого свідомість реципієнта відшукує його у пам'яті, серед безлічі різноманітних об'єктів, навіть якщо він відноситься до класу варіантних [164, с. 63-64].

Існує думка, що в музичних інтонаціях акумулюється і закріплюється соціокультурний досвід, який відображається в «суспільній пам'яті» музики. Цей накопичений досвід об'єднує музичні інтонації в *локальні семіотичні системи* [38, с. 327] або *універсальні коди* [244], у яких закріплюються закономірності музичного мислення індивіда [38, с. 328].

У наш час все більшу популярність набирає теорія стійких інтонаційних зворотів, відомих як *мігруючі інтонаційні формули*. Такі звороти, маючи закріплене значення, здатні викликати конкретні предметно-образні уявлення та активно мігрують в тематиці різних текстів, збагачуючи музичну мову і конкретизуючи зміст твору [229, с. 19].

Наведені вище поняття, типу звукокомплексів, мігруючих інтонаційних формул, інтонаційного еталона, локальних семіотичних систем, а також універсальних кодів, за своєю суттю є дуже близькими до введенного у фонетику А. А. Калитою лінгвістичного терміну «**фоноконцепт**», яка трактує його як специфічне, сформоване внаслідок конкретного комунікативного досвіду, уявне утворення, що містить змістовий мінімум знання, здатного зберігатися в довгостроковій пам'яті індивіда у формі звукового перцептивного образу або символу і відтворюватися в усному мовленні за допомогою певних фонетичних структур [96, с. 213]. З огляду на це, можна очікувати, що з часом поняття мігруюча інтонаційна формула, звукокомплекс, інтонаційний словник епохи,

універсальний код, інтонаційний еталон будуть замінюватися такими більш ємними термінами, як музичний концепт або фоноконцепт.

На користь цього свідчить і те, що в синтезі змісту мовленнєво-музичного твору музичні інтонації дублюють, а точніше щільно інтегруються з просодією, посилюючи, уточнюючи, заперечуючи, або ж супроводжуючи просодичне значення або створюючи новий більш складний фоноконцепт. Це неминуче, оскільки загальним для породження і музичного, і мовленнєвого фоноконцепту є інтонація.

Методологічно важливо також розуміти, що об'єктом нашого дослідження є мовленнєво-музичний твір як синтетичний продукт, у складному процесі створення змісту якого мовлення і музика інтегруються. Тому розгляд окремо вербальних концептів і фоноконцептів мовлення і музики не забезпечить, на нашу думку, потрібної повноти аналізу когнітивних механізмів породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів індивідами.

Більше того, внаслідок інтегрованого характеру комунікативно-когнітивного підходу його процедурні можливості дозволяють здійснювати синтез когнітивних і комунікативних методів і методик дослідження: когнітивного мапування, аналізу прототипів, вивчення мовленнєвого акту й аналізу дискурсу, операцій фокусування і промінантності, теорії концептуальної інтеграції та іконізму, на основі застосування яких досягається розуміння і музики, і мовлення [358, с. 174-176].

Щодо інших різних за природою походження концептів, які забезпечують перебіг когнітивних процесів у психічних сферах адресанта й адресата під час мовленнєво-музичної комунікації, то варто нагадати, що, на думку, Є. В. Назайкінського [165, с. 72], застосування метафор у мовленні та музиці слугує не лише методом характеристики або аналізу твору, але й дає можливість їх вивчення для кращого розуміння та осягнення специфіки творчого процесу його породження.

За баченням Д. Рубіна [335, с. 52], легкість для запам'ятовування й відтворення пісень і віршів залежить від комплексного поєднання та взаємодії

різноманітних патернів ритму, звуку, значення, образності та емоцій, рими, алітерації та асонансу, мелодії і тону, інтонації, повторювання форм, значень, образів, звуків, емоцій, слів і фраз.

Подібно до цього Г. Фіске у якості «ядра» музичних когнітивних механізмів розглядає «тонально-ритмічні патерни», які у процесі сприйняття послідовно порівнюються один з одним, а від слухача/реципієнта залежить, якої глибини ієрархію взаємин музичних патернів він здатний побудувати [279, с. 76]. Проте, у разі визнання того факту, що, незалежно від ступеня складності та природи породження, всі згадувані різновиди описуваних авторами явищ є лише частковими проявами або формами того феномену когнітивної діяльності психіки комунікантів, сутність якого визначається обґрунтованим вище загальним терміном концепт, його застосування для опису результатів дослідження особливостей усного мовлення та музики стає цілком виправданим.

Результати проведеного таким чином аналізу переконливо свідчать про методологічну раціональність здійснення теоретичних та експериментальних досліджень мовленнєво-музичних творів у загальних рамках теоретичних положень комунікативно-когнітивного підходу шляхом спільного аналізу природи породження та специфіки впливу взаємодіючих у них вербальних і фонетичних концептів на протікання когнітивних процесів у свідомості комунікантів.

1.3. Загальні та специфічні закономірності взаємодії інтонації мовлення і музики

У межах розпочатого лінгвістами розгляду когнітивних особливостей інтонації у мовленні та музиці до теперішнього часу, на жаль, не вирішено важливі питання, пов'язані із встановленням спільних і відмінних закономірностей функціонування її компонентів, спрямованих на виявлення ступеня спорідненості вказаних семіотичних систем. Тому в обсязі нашого дослідження постає питання аналітичного встановлення провідних закономірностей функціонування інтонації у

мовленні та музиці шляхом зіставлення наукових знань про структурні й функціональні особливості взаємодії її компонентів.

Про глибоку спорідненість мовленнєвої та музичної інтонації свідчить уже те, що мовленнєва й музична інтонація є відгалуженнями одного звукового потоку [17, с. 8], і що мовлення й вокальна музика оперують спільним звуковим матеріалом, за допомогою якого людина виражає свій внутрішній емоційний стан, реакцію на взаємодію із зовнішнім світом, його оцінку і ставлення до нього. Це свідчить, що вербальне й музичне мовлення підпорядковуються одному мозковому центру і мають спільні слухозвукові канали [191, с. 728].

Проведений нами аналіз результатів низки теоретичних та експериментальних досліджень дозволяє виокремити низку спільних і відмінних ознак функціонування інтонації у мовленні і музиці. Так відомо, що мовлення, як і музика, мають спільні аудитивно-акустичні ознаки (мелодика, частота, висота тону, інтенсивність, тембр, тривалість, ритм), проте значення окремих акустичних параметрів відрізняється. З цього приводу О. О. Руч'євська [195, с. 33] підкреслює, що і мовленню, і музиці властиві темп, швидкість руху тону, ритм, цезури, вони членуються на окремі структури, їм притаманні діапазон і тембр. Водночас вона наголошує і на значній відмінності між двома об'єктами: у той час як у мовленні звучання невизначене за висотою, підвищення і зниження у ньому приблизні, у музиці звучання не лише чітко визначене, а й тони узгоджені між собою і вступають у логічний зв'язок, підпорядковуючись певній закономірності (лад) [195, с. 34].

У праці Б. В. Асаф'єва [17, с. 45], який розглядає інтонацію мовлення і музики як відгалуження одного звукового потоку, зазначено, що необхідними закономірностями організації звукового мовлення є базис музичної мови, порушення принципів якого призводить до руйнування, дисфункції мовленнєвих дій. На його думку, базис музичної мови складається з однакових компонентів: а) звуковисотного ладу, б) метро-ритмічної будови, в) принципів динамічного, артикуляційного, тембрального й темпового впорядкування

звукової форми, г) інтеграційного закону інтонації, д) принципів синтаксичного ладу музичного «вислову» [17, с. 123].

Глибока спорідненість мовлення й музики висвітлюється у праці [164, с. 252-256], у якій стверджується, що риси спільності у звуках музики і мовлення найбільш виразно виявляються в особливостях відтворення і прослуховування звуків музики й мовлення: на рівнях фонетики (звуків і складів) і синтаксису (мотивів, фраз, речень).

За розумінням Є. В. Назайкінського, загальні ознаки мовлення і музики виявляються в самих способах відтворення звуків, в артикуляції, а також у тому, як їх сприймають, тобто в акустичних характеристиках. Людина чує, декодує й оцінює мовлення, мимоволі порівнюючи його зі своїми артикуляційними еталонами, а отже, артикуляційний досвід індивіда відіграє велику роль у сприйнятті і мовлення, і музики. При цьому автор наголошує на величезній ролі синтаксичного мовного досвіду слухача, оскільки діапазони мовлення зазвичай збігаються по центру з музичними діапазонами [163, с. 225].

Невирішеним остаточно залишається і питання щодо первинності мовлення чи музики. Так, деякі дослідники [див., напр., 115, с. 35-42; 9, с. 236; 59, с. 37-40] вважають інтонацію мовлення основним джерелом і прообразом інтонації музики, і що деякі спільні властивості (членованість, звуковисотна організація) викликані логічними, фізіологічними (в першу чергу – диханням), а також психологічними (характером, емоційним станом мовця / композитора / виконавця) чинниками [46, с. 45].

Цитуючи міркування Ч. Дарвіна, О. Сакс зазначає, що музичні тони і ритм застосовувалися первісними людьми, які висловлювали своє захоплення один одним за допомогою ритму й музичних тонів, імітуючи спів пташок. При цьому він додає, що доказом первинності музики може слугувати також спів китів, інтервали якого нагадують інтервали музичних тональностей і які містить ритмічні рефрени [338, с. xi]. На думку О. Сакса, музика розвинулася із мистецтва декламації, а спів став ніби продовженням емоційного мовлення у

стані певного афекту, тобто людина свою радість чи хвилювання виражала й висловлювала співучо.

Для подальшого аналізу загальних та специфічних закономірностей взаємодії інтонації мовлення і музики виникає необхідність розгляду значень терміну «інтонація» у лінгвістиці та музикознавстві. За лінгвістичним визначенням [360, с. 234], під **інтонацією** розуміють *складний комплекс просодичних елементів, що містить мелодику, ритм, інтенсивність, темп, тембр і логічний наголос, які слугують для вираження і різних синтаксичних значень і категорій, і експресивних та емоційних конотацій*. Це не суперечить іншим думкам щодо сутності поняття «інтонація» [97, с. 75; 254, с. 29].

Разом з тим в теорії музики [238, с. 30-31] не існує канонізованого розуміння інтонації, оскільки явище інтонації відіграє у сфері музики універсальну, всеохоплюючу роль і не може бути формально визначене як певне окреме поняття всередині більш загального: інтонація – основа і сама матерія музики, здатна передавати емоційний стан людини.

Водночас огляд теоретичної літератури з музикознавства [17, с. 24] показує, що терміном «інтонація» в музиці у широкому сенсі позначається висотна організація музичних звуків у їхній послідовності, тобто звучання кожного тону звукоряду по висоті, гучності і тембру, а також манера музичного висловлювання, що складає комплекс характерних особливостей музичної форми (висотних, ритмічних, артикуляційних тощо), які зумовлюють її семантику або емоційне і смислове значення для реципієнтів [364]. Отже, у вузькому значенні і лінгвісти, і музикознавці визначають інтонацію як коливання звуковисотної кривої, що є провідним компонентом у передачі смислу та емоцій.

Як бачимо, інтонації і в музиці, і в мовленні властиві певні спільні компоненти, які в комплексі є потужним засобом передачі емоцій і смислу, але їхні акустичні й аудитивні параметри, а також механізми передачі ними смислу та емоцій, відрізняються. Внаслідок цього й виникає необхідність детального розгляду особливостей функціонування окремих компонентів інтонації мовлення і музики.

Узагальнення інформації з широковідомих фонетичних наукових джерел, у яких опубліковано різноманітні підходи до проблеми, що розглядається, засвідчило доцільність прийняття за основу зіставного аналізу систему компонентів інтонації, запропоновану у праці А. А. Калити [97, с. 97] та апробовану представниками вітчизняних фонетичних студій. Згідно з цією системою, основними компонентами мовленнєвої інтонації є: 1) мелодика мовлення (висотно-тональний рівень, діапазон, інтервал, швидкість); 2) фразовий наголос (ядерний, неядерний повний, частковий, слабкий); 3) ритм; 4) гучність; 5) темп і паузація; 6) тембр.

При цьому провідним компонентом інтонації як мовленнєвої, так і музичної прийнято вважати мелодику [11, с. 165; 269, с. 24-25], яка слугує засобом актуалізації функцій інтонації. У лінгвістиці мелодику розглядають як підсистему інтонації, що складається з тонального рівня, діапазону, інтервалу та швидкості зміни руху тону тощо [97, с. 102]. Включаючи зазначені вище компоненти, термін «мелодія» у музикознавстві охоплює також не характерні для вербального мовлення явища ладу та гармонії [135, с. 10-11].

Отже, навіть елементарне зіставлення мелодики музичної і мовленнєвої інтонації показує, що їхню схожість слід шукати переважно в загальних контурах мелодійного малюнка та принципах інтонаційної логіки. Значно меншою мірою вона виявляється в деталях мелодійної лінії, оскільки на цьому рівні найяскравіше виявляється специфічність музичної інтонації, її системний характер [164, с. 336].

Цікавою є й думка про те, що мовлення і музика виникали з примітивних вигуків (*affect vocalization*), типу «ай» і «ох», які виражають певні емоції. На користь цього свідчить відомий експеримент [320], під час проведення якого інтервали у сумних висловленнях були синтезовані як музичні інтервали, і інформанти позначили спадну малу терцію як сумне висловлення, а також другу терцію, як сумне та сказане зі злістю. Сум виражається спадною малою терцією, низьким висотно-тональним рівнем та меншим розміром інтервалів.

Оскільки основним принципом мелодійного в музиці є рух голосу вгору і донизу і у тому числі й не різкі тональні зміни голосу, а послідовні, поступові, то мелодику часто називають чергуванням осмислених відносно один одного **тонів** [164, с. 26]. У цьому сенсі тон, з одного боку, розглядається як звук у його висотно-тональній якості, а з іншого – як тонус, напруга, стадія руху інтонації та емоційної траєкторії, що безпосередньо відображається в ній [153, с. 171]. При цьому рух тону вгору, посилюючи пожвавлення, справляє враження напруги; рух донизу навпаки, зменшуючи пожвавлення, справляє абсолютно протилежне враження. Таким чином, ці рухи можна порівняти з рухом душі під час афекту: рух позитивний (вгору) відповідає жадобі, прагненню, натиску тощо, у той час як негативний рух донизу асоціюється з розчаруванням, самозаглибленням, заспокоєнням [11, с. 154-156].

Отже, рух тону здійснюється в межах нерівних тонів, тому саме вони визначають спорідненість елементів мовленнєвого звучання із розспівом у музиці. Саме тому деякі дослідники вважають (див., напр., [254, с. 25-26]), що типові для англійської мови складні тони – висхідно-спадний, спадно-висхідний та інші – є прямою мовленнєвою паралеллю розспіву в музиці.

Крім того, у мовленні звучання невизначене за висотою, підвищення і пониження у ньому приблизні. У музичній мелодії не лише точно визначено звучання кожного тону, але тони узгоджені між собою, вони вступають у логічний зв'язок, підпорядковуються певній закономірності, або ладу. Таким чином, музичне мовлення, зокрема мелодія, відрізняється від мовлення вербального тим, що звуки музичного мовлення визначені за висотою, відстані між ними (інтервали) можуть бути точно зафіксовані й підпорядковані один одному [238, с. 78].

Мовленнєвому та музичному мелодійному контуру властива також тонова модуляція, тобто набуваючи значення волевиявлення, жадання, вимоги, наказу, прохання, здивування, захвату тощо, звукові елементи мовлення і музики співвідносяться з психічними модальностями мовлення, у першу чергу з емоційними переживаннями, вольовими інтенціями, які власне виражаються інтонаційно [там само, с. 121]. Безумовно, ці самі властивості

притаманні й **ритму**, який є потужним та універсальним засобом відображення і позначення явищ дійсності.

Відзначимо тут, що основи вчення про ритм закладені античними мислителями, і в цьому сенсі слід згадати зокрема грецьке вчення про етос, у якому ритм розглядався як вираження тих чи інших емоцій. Ритм і мелодія, на думку Аристотеля [13, с. 245], містять у собі найбільш наближені до реальної дійсності відображення гніву й лагідності, мужності і поміркованості та інші моральні якості.

Одним із найважливіших виявів ритму є повторюваність елементів, розміреність їхнього чергування, на основі чого й виникає розмаїття ритмічних співвідношень у природі та життєдіяльності людини, що у процесі еволюції поступово стало джерелом зародження ритму поезії і музики, без якого вони взагалі не можуть існувати [46, с. 16]. Особливо важливим є те, що ритм, який безумовно вважається одним із першоелементів та виразним засобом музики і поезії, завжди відображає емоційний зміст обох видів мистецтва.

Результати нещодавніх теоретичних та експериментальних досліджень (див., напр., [61, с. 4-5; 175, с. 4-7; 218]) не залишають сумнівів щодо спорідненості музичного і мовленнєвого ритмів. Так, одиниця виміру музичної форми (такт) і основна ритмічна одиниця мовлення (ритмічна група) виокремлюються за єдиним принципом – від однієї сильної долі до іншої. Проте існує й відмінність у функціонуванні ритму: використання музичним мовленням найбільш стереотипних моделей ритмічної побудови мовлення, коли музика відкидає значну кількість варіацій, наближуючи музичне мовлення до стереотипу, що існує у природному мовленні [218, с. 17-18].

Ефективним виразним засобом мовленнєвої та музичної інтонації є виділення, наголошення, підкреслення певного звуку у мовленні та музиці чи складу у мовленні, що в лінгвістиці прийнято називати **наголосом**, а у музиці **акцентом**. Як бачимо, загальною функцією наголосу або акценту є виділення семантично та емоційно найбільш значущої частини вербального чи музичного висловлення.

Не менш важливу роль у передачі смислу та емоційного наповнення і вербального, і музичного висловлення відіграють **паузи**. У мовленні і в музиці паузу визначають як зупинку у фонації, тимчасове мовчання, зумовлене фізіологічними та психологічними причинами, або ж потребою логічного виокремлення [65; 361, с. 184]. У зв'язку з цим і в мові, і в музиці прийнято розрізняти логічні і психологічні паузи.

Як бачимо, паузи у музичному творі і в мовленні мають спільні джерела виникнення: вони з'являються від напливу емоцій, затримки у формулюванні думки, від реакції на несподіванку, на раптове вторгнення чи прозріння [163, с. 225]. Відомі також і синтаксичні паузи, які в мовленні і в музиці виконують функцію відокремлення синтаксичних одиниць, та вказують на завершеність певного мовленнєвого чи музичного відрізка.

Важливе значення у передачі емоцій і смислу як мовленнєвого, так і музичного висловлення має **темп**. І в лінгвістичній, і в музикознавчій літературі темп розуміють як швидкість перебігу чи розгортання мовлення або ж музичного твору у часі, з поправкою на те, що у мовленні прискорення й уповільнення темпу мовлення, зумовлюється ступенем артикуляційної напруги і слухової виразності [360, с. 554], а в музиці темп визначається кількістю основних метричних долей за одиницю часу [364].

Відомо [97, с. 125-127], що у мовленні зазвичай розрізняють п'ять основних видів темпу: швидкий, прискорений, помірний, сповільнений, повільний. У музиці ж виокремлюють близько тридцяти шести видів темпу, серед яких можна виокремити такі, що відповідають різновидам темпу мовлення. Наприклад, *allegro* в музиці відповідає швидкому у мовленні, *allegretto*, *vivace* – прискореному, *moderate*, *andante* – помірному, *lento* – сповільненому, *adagio*, *largo* – повільному. Це пояснюється тим, що, як уже було зазначено вище, музика, музичний запис прагне до максимальної точності й узгодженості, а мовлення людини, яке відзеркалює її емоційний стан, є абсолютно не прогнозованим. До того ж майже завжди передбачається, що той чи інший музичний твір виконуватиметься різними людьми, тому таке точне

позначення темпу, яким собі його уявляє автор (наприклад, *comodamente* – невимушено, без поспіху, *largamente* – протяжно та ін.), є необхідним. До того ж різні жанри мовленнєво-музичних творів зумовлюють різний темп звучання.

Розглядаючи семантичну функцію темпу, слід зазначити, що і в мовленні, і в музиці той чи інший темп складає певну сферу образів і жанрів та виражає певні емоції [164, с. 14], адже, за словами К. С. Станіславського, у кожної людської пристрасті, стану, переживання є свій темпо-ритм. Аналіз лінгвістичної та музикознавчої літератури дозволяє виокремити [там само, с. 15] спектр емоційних станів, які передаються тим чи іншим типом темпу. Так повільним темпом зазвичай передається спокій, безтурботність, неквапливість, світлі образи, ніжність, або ж, навпаки, щось сумне, скорботне, філософські роздуми, щось важливе, урочисте. Помірний темп викликає відчуття стриманості, зосередженості, розміреності. Швидкий темп указує на палкість, схвилюваність, або ж нестриманість, несамовитість, лють, гнів, а також на легкість, жвавість, веселість, жартівливість, грайливість або збудженість, збентеженість, тривожність.

Досить складним і неоднозначним як у мовленні, так і в музиці є визначення **тембру**, яких зокрема у лінгвістиці існує декілька. Так, згідно з першим, тембр є специфічним надсегментним експресивно-емоційним забарвленням мовлення, у той час як друге визначення характеризує тембр як певне забарвлення звуку, зумовлене його гармонійними обертонами й резонаторними тонами, які накладаються на основний тон або шум [360, с. 542]. Таке розуміння тембру лінгвістами не суперечить його визначенню музикантами [162, с. 28-43], які розглядають тембр як певне забарвлення звуку, за яким розрізняють звукові тони однакової висоти й завдяки якому звучання одного музичного інструмента або голосу відрізняють від іншого, і який залежить від форми коливань джерела звуку й визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, які утворюють гармонічний ряд [364].

Крім того, за результатами порівняльного розгляду функцій та ролі просодичних засобів в актуалізації мовлення і музики виникає можливість

виокремлення їх спільних функцій: комунікативної, прагматичної, логічно-сміслової, емоційної, експресивної, синтаксичної, жанрово-ситуаційної.

Проведений таким чином зіставний аналіз мовознавчої та музикознавчої літератури дозволяє стверджувати, що спільним в інтонації мовлення і музики є аудитивно-перцептивні характеристики мелодики, наголосу, ритму, темпу, пауз, тембру, загальні принципи сприйняття, механізми кодування/декодування інформації, а також роль взаємозв'язку мовленнєвої та музичної інтонації у виникненні мови. Відмінними ознаками музичної інтонації є строга фіксація висоти і тривалості звуку, а також наявність у ній гармонії, яка організовує звуковисотну шкалу та ритм.

1.4. Провідні лінгвальні ознаки англомовних мовленнєво-музичних творів

Одним із важливих питань у дослідженні комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах є з'ясування сутності самого поняття «мовленнєво-музичний твір». Виходячи з того, що оптимальну взаємоінтеграцію комунікативних і когнітивних процесів визначає дискурсивна діяльність індивіда [8, с. 9], першочерговою вбачається потреба у з'ясуванні специфіки пісенного дискурсу, у якому породжуються й функціонують мовленнєво-музичні твори.

У царині комунікативної лінгвістики прийнято розглядати дискурс у двох ракурсах: у широкому значенні – як складну комунікативну подію, що відбувається між адресантом і адресатом у певному часовому, просторовому та інших контекстах [63, с. 48], і яка, окрім тексту, містить ще й позалінгвальні фактори (знання про світ, настанови, мету мовця), необхідні для успішної комунікації [8, с. 10]; й у вузькому сенсі дискурс тлумачиться як завершений продукт комунікативної дії або такий, що триває, тобто як текст [63, с. 52], що функціонує у процесі комунікації і є носієм яскраво вираженого прагматичного значення [12, с. 230].

Резюмуючи результати теоретично-експериментальних доробок в області когнітивної лінгвістики, зазначимо, що дискурс у цій сфері розуміється як мисленнєво-комунікативне явище, що поєднує процесуальний і результативний аспекти когнітивної діяльності індивіда [136, с. 25; 271], під час котрої відбувається мовленнєва об'єктивація результату освоєння світу свідомістю [30, с. 26]. За визначенням А. П. Мартинюк [363, с. 11], дискурс є ситуативно обумовленою інтерсуб'єктною мовленнєво-розумовою діяльністю, спрямованою на взаємну орієнтацію у життєвому просторі на основі надання мовній формі семіотичної значущості.

У сучасній комунікативно-когнітивній парадигмі мовознавства дискурс розглядається на основі доробок І. С. Шевченко, А. М. Приходько, Л. Р. Безуглої, Є. В. Бондаренко як холістична одиниця мовленнєвої діяльності, у якій когнітивний і комунікативний аспекти постають у нерозривній єдності. Ця парадигма дозволяє розуміння дискурсу як інтегрального феномену мисленнєво-комунікативної діяльності, що є сукупністю процесу й результату та включає лінгвальний (мовленнєву діяльність комунікантів і її продукт – текст) та позалінгвальний (когнітивну, комунікативну діяльність і дискурсивний контекст) аспекти [234, с. 24]. Тим самим дискурс постає як багатоаспектна мовно-когнітивно-комунікативна система-гештальт у єдності когнітивного (використання мови, конструювання / передача ідей, переконань) і соціопрагматичного (взаємодія комунікантів у певних соціокультурних контекстах і ситуаціях) аспектів [232, с. 116].

При цьому відомо, що в основу дискурсу покладені ментальні структури, тобто фіксовані форми ментального досвіду, такі як концепти та когнітивні схеми, які, за баченням І. С. Шевченко та О. І. Морозової, створюються в умовах пізнавального контакту суб'єкта з дійсністю та забезпечують можливість надходження інформації про події, що відбуваються, їх перетворення, а також керування процесами переробки інформації та вибірковість інтелектуального відображення [234, с. 27].

Розглядаючи дискурс як складне комунікативно-когнітивне явище, необхідно також звернути увагу на те, що складовою будь-якого комунікативного акту, у тому числі і дискурсу, є текст, складний синергетичний стохастичний процес породження якого відбувається у сферах духовного буття адресанта під контролем свідомості, яка, використовуючи результати біологічного інстинктивно-емоційного досвіду індивіда (продукт екзистенціального буття), генетико-культурну інформацію (продукт ментального буття) і соціокультурне знання (продукт трансцендентного буття), здатна здійснювати розробку і контролювати реалізацію певних поведінкових технологій та забезпечувати адекватну реакцію людини на виклики оточуючої дійсності [104, с. 211].

Ураховуючи те, що мовленнєво-мисленнєвій діяльності індивіда притаманна унікальна здатність інтегрованого використання мовленнєвих і музичних засобів у процесі комунікації, ми набуваємо підстав розглядати пісенний дискурс за аналогією до дискурсу в цілому, тобто як складну комунікативно-когнітивну діяльність індивіда у ситуативно-комунікативному, соціокультурному, когнітивно-психологічному аспектах, зафіксовану текстом. Важливим тут видається те, що дискурс розглядається як комунікативна дія, яка може мати вербальні і невербальні складові, а отже, у такому випадку ми маємо можливість уважати пісенний дискурс, утворений поєднанням вербального і музичного компонентів, окремим типом дискурсу, а не лише складовою художнього чи музичного дискурсу.

Згадаємо з цього приводу, що дискурс у цілому, і пісенний дискурс зокрема, зазвичай визначають як:

1) складну лінгвосеміотичну систему, що являє собою синтез вербального й музичного компонентів, виступає як продукт і медіатор соціально та культурно зумовленої комунікації [185, с. 141; 236, с. 242];

2) креолізований продукт соціально й ситуативно зумовленої комунікації, утворений шляхом комбінації вербального тексту, оформленого в письмовій або усній формі, і музичного компонента [70; 181];

3) сукупність текстів пісень, що характеризуються специфічними особливостями: тематичними, лексичними, синтаксичними тощо [181, с. 158-160], своєрідність яких може слугувати актуалізатором певного смислу, інтенцій та функцій [185, с. 140-141].

Інтегровану природу пісенного дискурсу, у складі якого неважко помітити компоненти та риси художнього і музичного дискурсів, можна пояснити тим, що у єдине ціле його зв'язує текст як одиниця дискурсу [114, с. 209].

Загальний процес породження мовленнєво-музичного тексту постає як складний синергетичний механізм, унаслідок якого продукти вербальної і музичної культури автора інтегруються під впливом психофізіологічної енергії, збуджуваної зовнішніми позалінгвальними факторами, за допомогою фонетичних, лексичних та синтаксичних точок зіткнення, іменованих М-базами [122, с. 97], а також завдяки наявності у вербальному творі емоційно-прагматичного потенціалу (далі – ЕПП) [151, с. 43-45]. Незважаючи на те, що вербальний і музичний типи текстів хоч і належать до різних знакових систем, мають деякі просодичні та синтаксичні точки співпадіння, і, інтегруючись, генерують складну систему, яка відповідає основним вимогам побудови традиційного тексту, якому властиві цілісність і зв'язність. Зауважимо, що адекватне сприйняття мовленнєво-музичного тексту як емоційно-смислової єдності вербального і мелодійного відбувається за умови перетину сфер духовного буття адресанта й адресата та правильного сприйняття ними впливу низки інших позалінгвальних факторів.

Крім структурно-змістових точок зіткнення вербального і музичного текстів, підстави розглядати їх у єдності дає й поширене і в лінгвістиці, і в музикознавстві уявлення про текст як систему фіксації авторського задуму (письмовий/усний та нотний тексти) та певне структуроване поле значення, актуалізоване в акті звучання [20].

У дослідженнях, присвячених мовленнєво-музичній комунікації, для позначення продуктів синтезу мовлення і музики використовують поняття «пісня», під яким розуміють словесно-музичний твір, вербальна сторона якого

представлена віршованим текстом, а ступінь домінування мелодійної складової залежить від музичного стилю [111, с. 79]. Терміном «музично-словесний твір» називають художню цілісність, зумовлену взаємодією музики і слова, синхронізованих у часі й просторі та об'єднаних єдиним процесом породження смислу.

У наукових працях зустрічається також поняття «музично-поетичний твір», який трактується як складна синергетична система, у складі якої функціонують відносно самостійні лінгвопоетична та музична підсистеми [77, с. 70]. Терміном «музично-поетичний твір» позначають також структурне й функціональне ціле, компоненти якого мають єдине семантичне навантаження і які спрямовані на досягнення одних і тих самих комунікативних цілей або складну знакову систему, яка відповідає основним вимогам побудови традиційного тексту, що характеризується цілісністю і зв'язністю і є результатом художнього мислення [183, с. 4].

У контексті нашого дослідження доцільно послуговуватися поняттям «мовленнєво-музичний твір» та тотожним поняттям «мовленнєво-музичний текст», оскільки, як відомо [359], одним із тлумачень поняття «текст» є «літературний чи інший твір». Виходячи з аналізу розглянутих дефініцій, пов'язаних з продуктами синтезу мовлення й музики, і враховуючи результати проведеного нами дослідження механізмів породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів [93, с. 80-82], визначимо **мовленнєво-музичний твір** як *специфічний комплексний засіб комунікації, створений шляхом синтезу мовлення й музики для реалізації комунікативно-естетичної або розважальної функції, який має самодостатню художню цінність та транслюється слухачеві в умовах живого спілкування або за допомогою технічних засобів.*

Сама семантична структура терміна «мовленнєво-музичний твір» говорить про поєднання в ньому двох основних формуючих компонентів: вербального і музичного. Отже, у подальшому викладі виникає потреба розгляду мовленнєво-музичного твору як вербального (поетичного або прозового) тексту, покладеного на музику. При цьому з вживаного нами визначення мовленнєво-музичний твір

витікає, що його основою є вербальна складова, а музичний компонент відіграє роль фону, який може змінюватися залежно від сприйняття композитором сутності вихідного вербального твору.

Зрозуміло, що реалізація тексту мовленнєво-музичного твору відбувається за рахунок взаємодії засобів різних рівнів мови і музики. Тому, зважаючи на наявність спільних рис у функціонуванні інтонаційних засобів породження вербального висловлення та музичних засобів породження мовленнєво-музичного твору, виникає необхідність під час дослідження урахувувати понятійний апарат класифікації різновидів взаємодії інтонації та змісту тексту, обґрунтовану у праці А. А. Калити [88, с. 18-19].

Авторка цієї праці виокремлює такі різновиди зазначеної взаємодії: *односпрямована*, що характеризується рівноправною участю мовних і музичних засобів в актуалізації смислу мовленнєво-музичного твору; *різноспрямована*, за якої смисл формується переважно мовними засобами, а музичний компонент, будучи емоційно нейтральним, виступає як супроводжуючий засіб, та *компенсаційна*, у результаті якої за умови послаблених ознак емоційно-смислового вираження вербальної структури провідна роль належить музичному компоненту.

У якості специфічного засобу реалізації зв'язності тексту мовленнєво-музичного твору виокремлюють повтор [132, с. 126-127], аргументуючи це тим, що повторюючись, елементи тексту сприяють скріпленню знакової послідовності у єдине ціле. Окрім того, серед засобів реалізації зв'язності зазначають анафори, епіфори, інтонаційний та синтаксичний паралелізм, приспів, які також виступають видами глобального повтору й відіграють структуротвірну роль [6, с. 38].

Окрім повтору елементом зв'язності може виступати також початок наступної музичної фрази з ідентичного або сусіднього звуку, локалізованого наприкінці попередньої фрази. Таким чином забезпечується континуальність мелодії і зв'язуються фрагменти вербального тексту, які потрапляють у межі певної музичної фрази. При цьому повтор виступає не лише елементом

зв'язності мовленнєво-музичного твору, а й визначає його трансово-сугестивний потенціал, оскільки будь-яке мелодійне утворення з чітко вираженою ритмічною основою здійснює сугестивний вплив на слухача [84, с. 207].

Досягнення цілісності у площині мовленнєво-музичної системи полягає в тому, що утворений шляхом додавання музичного компонента до поетичного чи прозового тексту мовленнєво-музичний твір містить гетерогенні елементи, які інтегруються в єдину логічно впорядковану структуру. Існує думка, що відправною точкою формування цілісності, своєрідним «генетичним кодом» [132, с. 134], який об'єднує мовленнєві та музичні компоненти у певну функціонально-сміслову єдність, виступає авторський задум.

Більш глибоке розуміння цього явища викладено в результатах досліджень, виконаних у площині функціонально-енергетичного підходу, відповідно до якого процес породження будь-якого висловлення чи твору реалізується в достатньо широкому діапазоні емоційних станів: від елементарного інтересу, збуджуваного свідомістю, до неусвідомлюваного стресу [99, с. 70-71]. Це пояснюється тим, що сигнали зміни внутрішніх відчуттів автора твору здатні збуджувати психічну енергію його несвідомого начала, тобто екзистенціальної сфери. При цьому емоційно-енергетичні процеси, що відбуваються у психічній сфері автора, породжують певні неусвідомлювані ним поля інтенцій, які під контролем свідомості перетворюються в цілком конкретні прагматичні настанови.

Емоції, що виникають у сфері екзистенціального буття індивіда, породжують своєрідний хаос [88, с. 3-6]. На початковій стадії хаосу енергія прагматичного наміру у резонансі з емоційною енергією утворюють досить чіткий ЕПП (*термін Калити А. А.* [88, с. 4]) висловлення або твору в цілому, який не зникає, а залишається незмінним під час їхньої актуалізації завдяки стохастичному перерозподілу енергії між засобами всіх рівнів мови, що беруть участь у його актуалізації. Таким чином, авторський задум, сконцентрований в

ЕПП, цілком може розглядатися як фактор, що детермінує всі процеси формування цілісності та зумовлює тип зв'язку її складових.

Отже, неважко зрозуміти, що згаданий вище ЕПП і зумовлює реалізацію явища, яке прийнято позначати поняттям емотивності. Цю категорію, що віддзеркалює здатність автора чи мовця за допомогою засобів різних рівнів мови передавати під час комунікації певний емоційний потенціал, слід, на наш погляд, уважати однією з мовних універсалій.

Таким чином, стає очевидним, що емоційна тональність мовленнєво-музичного твору формується, з одного боку, за рахунок експресивно-емотивної лексики, а, з іншого – відповідного музичного оформлення. Так, попереднім прослуховуванням матеріалів записів мовленнєво-музичних творів нами встановлено, що вживання лексичних одиниць висловлення радості може підсилюватися за рахунок використання композитором мажорного ладу, сповільненого темпу з наступним прискоренням та відсутністю дисонуючих інтервалів, створюючи веселий, грайливий образ.

Знаходить своє місце в описі особливостей перебігу мовленнєво-музичної комунікації і поняття амбівалентності [230, с. 33], що можливо прослідкувати на прикладі деяких сучасних творів, у межах яких за допомогою мовленнєвих і музичних засобів втілюються одночасно любов і ненависть, сум і радість.

Викладене показує, що існуюча у сучасних джерелах сукупність лінгвістичних та інших конкретно-наукових й загальнонаукових понять, термінів і категорій є цілком достатньою для адекватного опису специфіки функціонування мовленнєво-музичних творів, а отже, може слугувати надійним підґрунтям для класифікації лінгвістичних і музичних засобів мовленнєво-музичної комунікації, а також для обґрунтування методологічного підґрунтя експериментально-фонетичного дослідження.

1.5. Теоретико-методологічне підґрунтя експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах

З'ясована вище недостатність необхідних наукових уявлень і фактів про загальні закономірності і механізми породження, сприйняття й декодування змісту мовленнєво-музичних творів значною мірою стримує вивчення комунікативно-когнітивних особливостей функціонування в них інтонації. Для вирішення цього питання виникає потреба виявити комунікативні особливості функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах шляхом аналізу закономірностей та механізмів їхнього породження і сприйняття людиною.

Огляд результатів сучасних теоретичних і експериментальних пошуків (див., напр., [6; 205]) свідчить, що мовленнєво-музичні твори як синтетичні продукти людської діяльності виконують не лише суто естетичну й емотивну функції, збільшуючи силу враження від їх сприйняття за рахунок двох відповідних складових, а й суттєво впливають на специфіку перебігу когнітивних процесів у свідомості індивіда [205, с. 35]. Під таким кутом зору мовленнєво-музичний твір можна розглядати як механізм взаємодії засобів різних рівнів мовної та музичної систем, що забезпечують сприйняття твору як неподільного цілого, внаслідок чого виражені у ньому ідеї відображають узагальнений результат пізнання і мисленнєвої діяльності індивіда [6, с. 43].

Дослідники різних аспектів взаємозв'язку слова і музики пропонують різні моделі їхньої взаємодії (див., напр., [258, с. 32-35; 281, с. 54-55; 355, с. 16-18 та ін.]). Серед них найпродуктивнішим убачається синтез, у якому твір поєднує дві мови мистецтва, уникаючи як певних проблем адаптації однієї семіотичної системи до іншої (наприклад, неспівпадіння просодичної організації віршової фрази і ритмо-інтонаційної організації музичної), так і вимушених змістових обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи, оскільки автор, створюючи одночасно і

звукову, і вербальну частини, здатен виражати й нові емоції, які не мають словесного еквівалента, та конкретизувати їх у вербальній формі [5, с. 79-80].

Це дає можливість зробити висновок, що при дослідженні мовленнєво-музичних творів недоцільно розмежовувати їхню вербальну і музичну складові, що існують як осмислена єдність і, як будь-які твори мистецтва, функціонують, за Ю. Лотманом [132, с. 24], у вигляді складного механізму, що зберігає різноманітні коди і може трансформувати отримані повідомлення, та як інформаційний генератор породжувати нові. Таким чином, мовленнєво-музичний твір слід радше розглядати як *креолізований текст*, побудований на поєднанні у спільному знаковому просторі семіотично гетерогенних складових – вербального тексту в усній або письмовій формі та знаків іншої (у цьому випадку – музичної) системи [203, с. 90-91].

Уважаючи мовленнєво-музичний твір креолізованим текстом, ми набуваємо підстав для розгляду процесів його породження і сприйняття за аналогією до комунікації, позаяк його актуалізація, як і будь-якого іншого продукту культури взагалі [203, с. 92] та музичної зокрема, і є одним із реальних актів комунікації (див., напр., [205, с. 59]).

Виходячи з цього, для розробки теоретичної основи опису особливостей мовленнєво-музичної комунікації ми розглядатимемо процес її перебігу як таку сукупність мовленнєво-комунікативних операцій: створення повідомлення → його кодування → транслявання → отримання й декодування.

Зазначимо тут, по-перше, що внаслідок актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору, які можуть відбуватися не лише завдяки його трансляції засобами масової інформації та звуковідтворюючими приладами тощо, а й у режимі живого спілкування (наприклад, на концерті), наявність передавача і приймача не є для нашого моделювання принципово важливою умовою. По-друге, шукані відповідно до мети дослідження механізми породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів функціонують винятково у психіці комунікантів.

Ураховуючи викладене вище, ми вважаємо за доцільне інтерпретувати шукану узагальнену модель процесу комунікації, перебіг якої ґрунтується на мовленнєво-музичних творах, її графічним образом, наведеним на рис. 1.2.

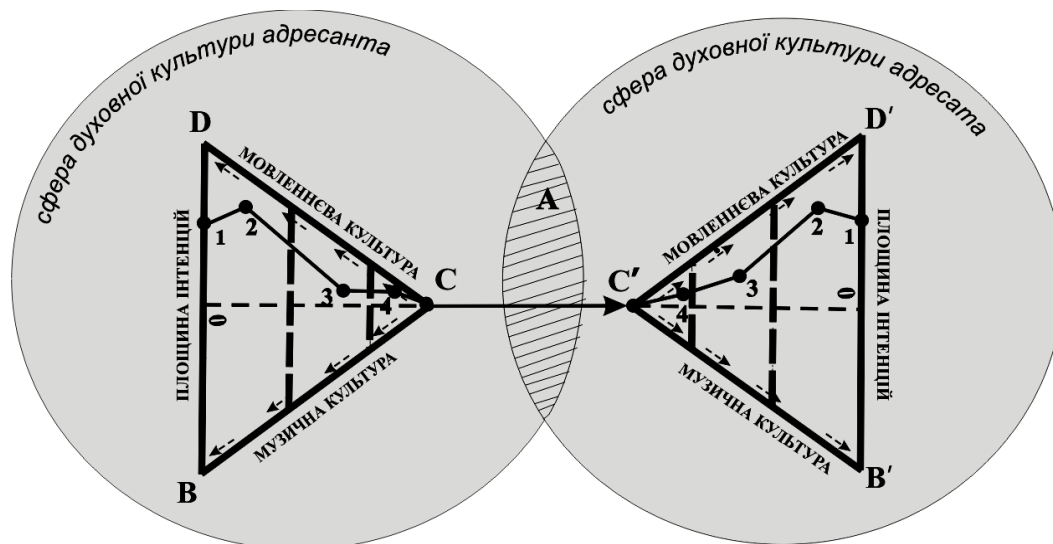


Рис. 1.2 Комунікативна модель породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору

Умовні позначки: *A* – зона співпадіння мовленнєво-музичних культур комунікантів; *C* – свідомість відправника інформації; *C'* – свідомість реципієнта; *C-C'* – сумарний вектор транслявання актуалізованої інформації

У якості методологічної основи формування цієї моделі використано ідею співпадіння мовленнєво-музичних культур адресанта й адресата як обов'язкову умову комунікації. Оскільки мовленнєва та музична культури є окремими складовими духовного світу людини, то нами використано відомий [95, с. 15] образ перетину двох сфер – духовних культур адресанта й адресата, внаслідок якого у процесі мовленнєво-музичної комунікації створюється зона їхнього співпадіння (*A*), існування якої й уможливлює комунікацію.

У межах кожної з зазначених сфер, що за системним підходом інтерпретують оточуюче середовище, трикутниками зображені перетини синергетичних моделей пірамід духовного буття адресанта й адресата, обґрунтованих у роботі [106, с. 234-241].

Усередині перетину піраміди духовного буття адресанта (рис. 1.3) зображено систему сфер духовного буття індивіда, що включає екзистенціальну, ментальну і трансцендентну підсистеми, результати функціонування яких контролюється свідомістю, позначеною на моделі точкою С. Оболонка системи утворена трьома складовими: мовленнєвою і музичною культурами адресанта та площиною його інтенцій. Усередині позначеної системи відбувається саморозвиток синергетичного за своєю природою механізму породження й актуалізації мовленнєво-музичного твору, який на моделі відображений у вигляді структури-атрактора 1-С.

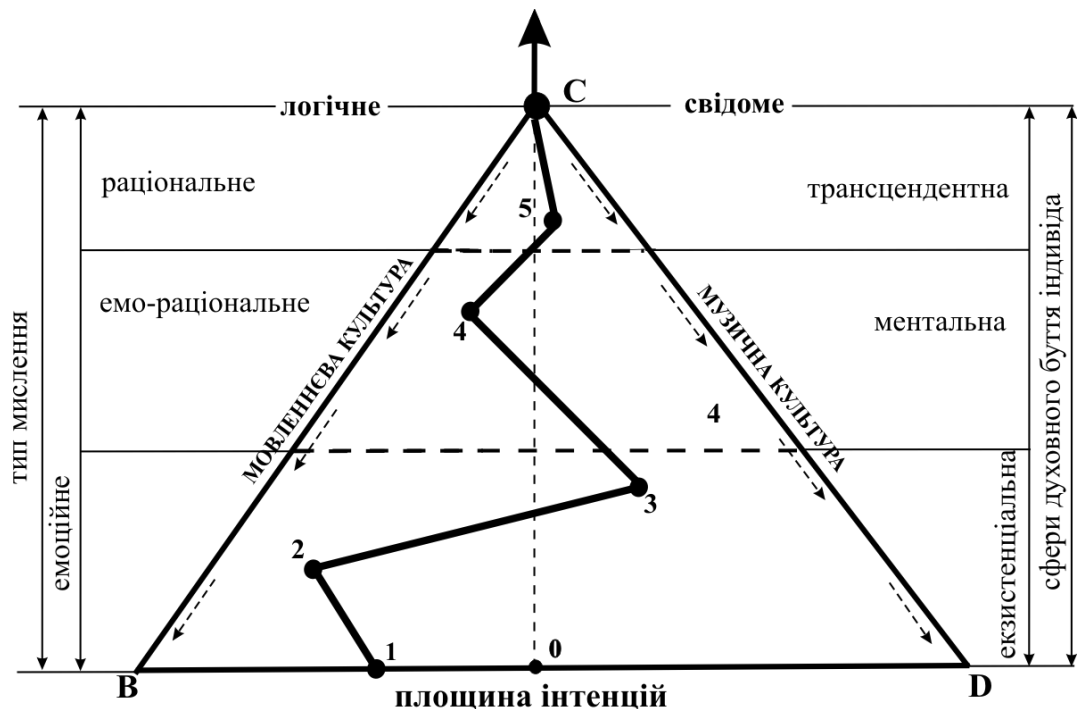


Рис. 1.3 Модель процесу породження й актуалізації мовленнєво-музичного твору в духовній сфері адресанта

Над площиною інтенцій розташована сфера *екзистенціального буття*, під яким слід розуміти все, що стосується унікальної неповторності внутрішнього людського буття, відчуття індивідом своєї належності до вищого і не може бути висловлене мовою понять [104, с. 207-208]. У сфері екзистенціального буття з притаманним йому максимальним потенціалом психофізіологічної енергії відбувається безперервна хаотична робота

позасвідомого начала індивіда. Саме у цій сфері утворюються енергетичні відбитки емоційних станів індивіда, які в результаті безперервної роботи несвідомого трансформуються й агрегатуються у більш складні структури, що здатні функціонувати як певні емоційні концепти. Нагадаємо тут, що реалізацію процесів, які відбуваються у сфері екзистенціального буття, прийнято трактувати як емоційне мислення.

Над екзистенціальною сферою розташована сфера *ментального буття* індивіда, основні процеси якого розгортаються у сфері підсвідомого, і в якому відбувається процес взаємодії глибинних рівнів колективної й індивідуальної свідомості, що визначають спосіб мислення і перебіг почуттів людини. Ментальне буття, яке реалізується в умовах різкого перепаду психо-енергетичних потенціалів генетично зумовлених результатів емоційного мислення і не менш акцентних потенціалів соціально зумовлених результатів раціонального мислення, ґрунтується на емо-раціональному мисленні [104, с. 209].

На відміну від описаних вище емоційного та ментального буття, *трансцендентне буття* індивіда ґрунтується на процесах, що складаються переважно із актів мислення, в основі яких лежить раціональна логіка. Відбитки раціонального мислення, що фіксуються у сфері трансцендентного буття, агрегатуються у більш складні структури раціональних концептів. Слід зазначити, що саме завдяки актам трансцендентного буття, перебіг яких здійснюється у сфері підсвідомого і спирається на механізми раціонального мислення, людина набуває креативних здібностей [104, с. 211].

Головну роль у духовному бутті індивіда відіграє *свідомість* (точка С), яка, використовуючи результати біологічного інстинктивно-емоційного досвіду індивіда (продукт екзистенціального буття), генетико-культурну інформацію (продукт ментального буття) і соціокультурне знання (продукт трансцендентного буття), здатна здійснювати розробку і контролювати реалізацію певних поведінкових технологій та забезпечувати адекватну реакцію людини на виклики оточуючої дійсності [104, с. 211].

Зважаючи на це, неважко уявити, що автор (див. рис. 1.3), під впливом пережитого потрясіння або певного стресу особистого характеру, приступив до створення пов'язаного з ними мовленнєво-музичного твору.

У такому стані хаотичні внутрішні відчуття і спогади автора збуджують зазвичай психічну енергію його несвідомого начала, тобто екзистенціальної сфери його духовного буття. Природним наслідком цього постає необхідність висловлення своїх почуттів, оскільки, як це відомо [99, с. 73], емоційно-енергетичні процеси, що збуджуються в екзистенції, породжують у психічній сфері автора, здебільшого, неусвідомлювані ним поля інтенцій (у музикознавстві – *«несвідома орієнтація форми на сприйняття»* [16, с. 233]), які, внаслідок сходження до відповідних структур ментального і трансцендентного буття, стають більш визначеними і, завдяки свідомості, перетворюються в кінцевому рахунку в цілком конкретні прагматичні настанови.

Внаслідок цього у психічній сфері автора одночасно виникає хаотична множина її розмаїтих станів, для наукового опису яких потрібно використати ту саму кількість їхніх суттєвих параметрів, які в сучасній синергетичній теорії і прийнято [108, с. 123] позначати поняттям параметрів стану. Зрозуміло, що вичерпне здійснення такого опису стає практично нереальним. Саме тому для моделювання в синергетиці і прийнято оперувати більш загальними параметрами – параметрами порядку системи [74; 108, с. 142; 177; 178, с. 35], енергію яких спрямовано на пригнічення саморозвитку хаосу психічних станів сфери духовного буття автора. Такими параметрами порядку в нашому випадку слугують: мовленнєва культура автора (див. рис. 1.3, сторона трикутника BD) та музична культура (сторона CD).

Таким чином, як це зазначалося вище, ми маємо можливість зобразити механізм породження мовленнєво-музичного твору у вигляді структури-атрактора **1-С**, саморозвиток якого відбувається під впливом мовленнєвої та музичної культур автора, що виконують роль параметрів порядку (див. рис. 1.3, С. 51).

За цих обставин синергетична природа створення індивідом мовленнєво-музичного твору може бути описана нами таким чином.

Унаслідок виходу системи (див. рис. 1.3) зі стану емоційного хаосу, що за зазначених вище причин виник на площині інтенцій у точці **1**, зароджується частковий атрактор (**1-2**). Його кінцева точка (**2**), яка тяжіє до площини мовленнєвої культури як параметру порядку, свідчить про намагання автора дібрати адекватне вербальне вираження своїх почуттів. У другій точці (**2**) під впливом емоційного хаосу зароджується частковий атрактор (**2-3**), кінцева точка якого (**3**) максимально наближується до оболонки системи (**CD**), що позначає площину музичної культури автора. Це вказує на те, що використані вербальні засоби недостатні для вираження переповнюючих його почуттів. Тому він звертається до музики, намагаючись підвищити адекватність їхнього вираження. Як бачимо, після третьої точки біфуркації (точки виходу системи із хаосу [169, с. 320]) саморозвиток системи перетікає вже у ментальній сфері духовного буття автора мовленнєво-музичного твору. Зазначена точка характеризує той факт, що на цій стадії саморозвиток системи його духовного буття ґрунтується на емо-раціональному типі мислення. Саме у результаті цього під впливом енергії елементів раціонального мислення частковий атрактор (**3-4**), ніби компенсуючи вплив емоцій, відхиляється в бік добору мовленнєвих засобів вираження смислу твору. Орієнтування часткового атрактора (**4-5**) свідчить, що внаслідок хаосу, який відбувся у точці біфуркації (**4**), підсвідомість автора вирішила суперечності між можливістю насичення твору мовленнєвими і музичними засобами на користь музичних. Наслідком цього і стало спрямування часткового атрактора до його кінцевої точки (**5**).

Система завершує свій саморозвиток у точці (**С**), спрямування атрактора в яку відбувається виключно під впливом раціонального мислення. Завершуючи, таким чином, відображений на моделі структурою-атрактором (**1-С**), саморозвиток, психічна система автора входить у кінцеву стадію творчого пошуку. На завершенні цієї стадії, результати зазначеного когнітивного пошуку, будучи на підставі діалектичного мислення остаточно проконтрольовані свідомістю автора, синтезуються та матеріалізуються ним у конкретний мовленнєво-музичний твір.

Повертаючись після цього до комунікативної моделі, зображеної на рис. 1.2, неважко побачити відтворення образу рис. 1.3 у її лівій частині. Тому залишається зазначити, що на комунікативній моделі відображено ідеальний випадок адекватного декодування адресатом (див. трикутник CDB) смислу мовленнєво-музичного твору, оскільки, як відомо, за реальних обставин дзеркальне відтворення структури-атрактора адресанта психічною сферою адресата неможливе. Ця обставина пов'язана, насамперед, з наявністю в кожного з них глибоко індивідуальної будови та історії формування психіки. Проте для нас важливим, насамперед, є той факт, що за допомогою сформованої у роботі комунікативної моделі виникає можливість установлення певних варіантів саморозвитку структур-атракторів, здатних описувати особливості породження і сприйняття будь-яких функціонуючих у національних культурах мовленнєво-музичних творів.

Резюмуючи викладене, зазначимо, що використання обґрунтованої моделі у якості методологічного інструментарію уможливило науковий опис складних процесів породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів у двох масштабах: повному (розгляд повного циклу життя мовленнєво-музичного твору від породження до його сприйняття) та частковому (вивчення саморозвитку конкретного мовленнєво-музичного твору у психічній сфері адресанта або адресата).

Проведення поглибленого структурно-методологічного аналізу зазначеної інваріантної синергетичної моделі процесів породження, актуалізації та сприйняття мовленнєво-музичних творів засвідчило можливість експериментального встановлення найбільш типових її варіантів. Завдяки цьому, ми отримуємо підстави для експериментального обґрунтування відповідних варіантних моделей породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичних творів.

Для експериментального вирішення цього питання нами була розроблена методика, перший етап якої передбачав прослуховування інформантами мовленнєво-музичних творів зі списку «500 найкращих пісень усіх часів за

версією журналу «Rolling Stone» [333]. Добір та групування прослуханих творів здійснювалися за критерієм ступеня значущості мовленнєвих або музичних засобів у створенні їхнього змісту. Шкалу значущості було поділено на такі три якісні рівні: домінування мовних компонентів, паритетна взаємодія мовних і музичних компонентів та превалювання музичних компонентів. На другому етапі пошукового експерименту у кожній зі сформованих груп було відібрано по чотири найбільш типових мовленнєво-музичних твори. Третій етап полягав у повторному прослуховуванні сформованого таким чином експериментального матеріалу і його письмового коментарю з використанням матриці [105, с. 214-259] експертних оцінок.

На основі аналізу експертних оцінок формувалися типові для кожної групи експериментальних творів варіантні моделі мовленнєво-музичної комунікації. Графічні образи зазначених моделей унаочнювались у вигляді двох структур-атракторів саморозвитку комунікативно-когнітивних мовленнєво-мисленнєвих процесів, що відбуваються у психіці адресанта і адресата під час їхньої мовленнєво-музичної комунікації.

Методологічною основою побудови графічних моделей слугувала обґрунтована у відомій роботі [94, с. 10-19] структурно-когнітивна модель функціонування механізмів породження і декодування смислу маніпулятивного впливу в комунікації.

Обробка результатів пошукового експерименту показала, що найбільш частотною картиною перебігу мовленнєво-музичної комунікації можна вважати її актуалізацію, що описується моделлю паритетної взаємодії мовленнєвих і музичних компонентів (рис. 1.4).

Типовим варіантом експериментального синергетичного саморозвитку мовленнєво-музичної комунікації, що відбувається відповідно до моделі (рис. 1.4), за оцінками експертів можна вважати результати прослуховування ними відомої пісні «Show must go on» легендарної групи Queen.

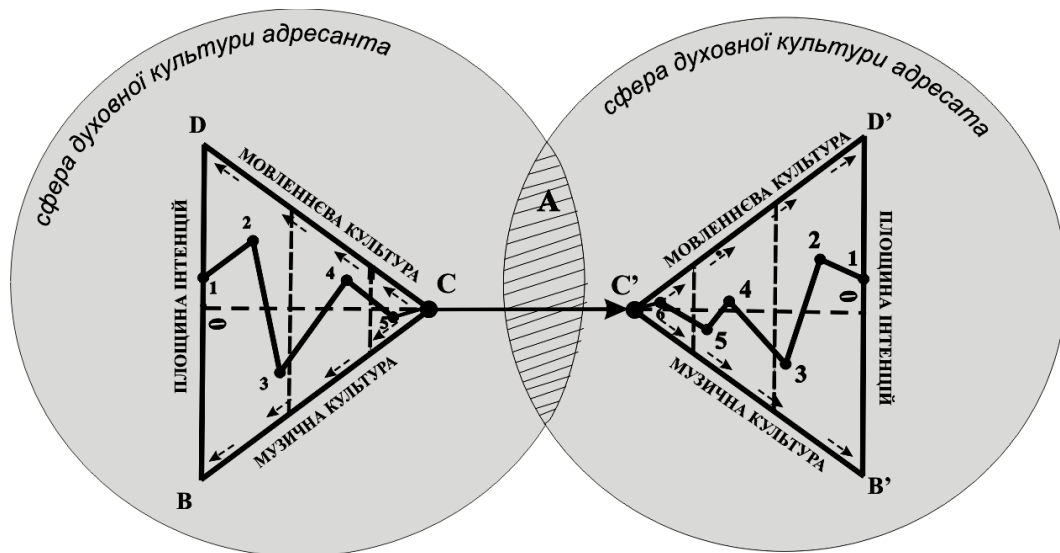


Рис. 1.4 Модель паритетної взаємодії мовленнєвих і музичних компонентів у мовленнєво-музичній комунікації

Нагадаємо, що музика і більша частина тексту цього твору були написані Брайаном Меєм під впливом трагічної історії життя Фредді Мерк'юрі. Проте незважаючи на сумні події, що стали поштовхом до написання пісні «Show must go on», сам твір задумувався і сприймається як життєствердний.

Прослуховування цього твору свідчить, що сумні події збуджують у автора негативні емоції, які слугують рушійною силою зародження точки **(1)** хаосу у сфері його екзистенціального буття. У результаті виходу психіки автора з хаосу першої точки біфуркації сформувалося бажання висловити співчуття і показати, що, незважаючи на труднощі («*Inside my heart is breaking... / My make-up may be flaking...*»), життя триває («*But my smile still stays on*», «*Show must go on*»). Таким чином, зародився частковий атрактор **(1-2)**, відхилення кінцевої точки **(2)** якого в бік площини мовленнєвої культури, свідчить про підбір автором відповідних вербальних засобів вираження своїх почуттів. У другій точці біфуркації **(2)** у надрах емоційного хаосу зароджується наступний частковий атрактор **(2-3)**, кінцева точка якого **(3)** максимально наближується до площини музичної культури автора. Це може свідчити про те, що використані вербальні засоби не дозволяють автору повно висловити свої почуття. Звернення до музики і її роль у підвищенні адекватності вираження почуттів найбільше виявляється у приспіві,

який можна вважати лейтмотивом усього твору. Життєстверджуюче значення рядків «*Show must go on / Show must go on / Inside my heart is breaking / My make-up may be flaking / But my smile still stays on*» посилюється підвищенням гучності та інтенсивності. Після третьої точки біфуркації (виходу системи з хаосу), саморозвиток системи відбувається вже у ментальній сфері духовного буття автора, у якій саморозвиток системи ґрунтується на емо-раціональному типі мислення. Внаслідок превалювання енергії раціонального мислення частковий атрактор (3-4), компенсуючи вплив емоцій, злегка відхиляється вбік вибору вербальних засобів. Відхилення часткового атрактора (4-5) в сторону площини музичної культури цілком може свідчити про те, що в результаті хаосу трансцендентне мислення автора спонукало його звернутися до музичних засобів для повноти передачі задуму. Після проходження останньої точки біфуркації (5) психічна система адресанта завершує саморозвиток, який реалізується під впливом логічного мислення, у точці (С).

Щодо відповідних процесів саморозвитку стану психіки адресата під час мовленнєво-музичної комунікації, то по характеру зображеної у правій частині моделі (рис. 1.4) структури-атрактора (1-С'), який практично дзеркально відображає структуру-атрактор (1-С), очевидна висока адекватність декодування ним смислу твору. Зауважимо, що така модель свідчить про досить високий рівень мовленнєвої та музичної культур адресата, а також про гармонійну обдарованість самого адресанта.

Друга варіантна реалізація процесу мовленнєво-музичної комунікації описується моделлю, що відображає домінування мовленнєвих компонентів (рис. 1.5). Як типовий приклад такого мовленнєво-музичного твору використана пісня Боба Ділана «*Blowing in the wind*», яка стала гімном руху за громадянські права жителів Америки. Зауважимо тут, що вплив мовленнєвої культури в породженні цього мовленнєво-музичного твору пояснюється специфікою жанру фолк, що походить з народної музики, у виконанні якої на ранніх етапах її становлення музичні інструменти, як відомо, не використовувалися.

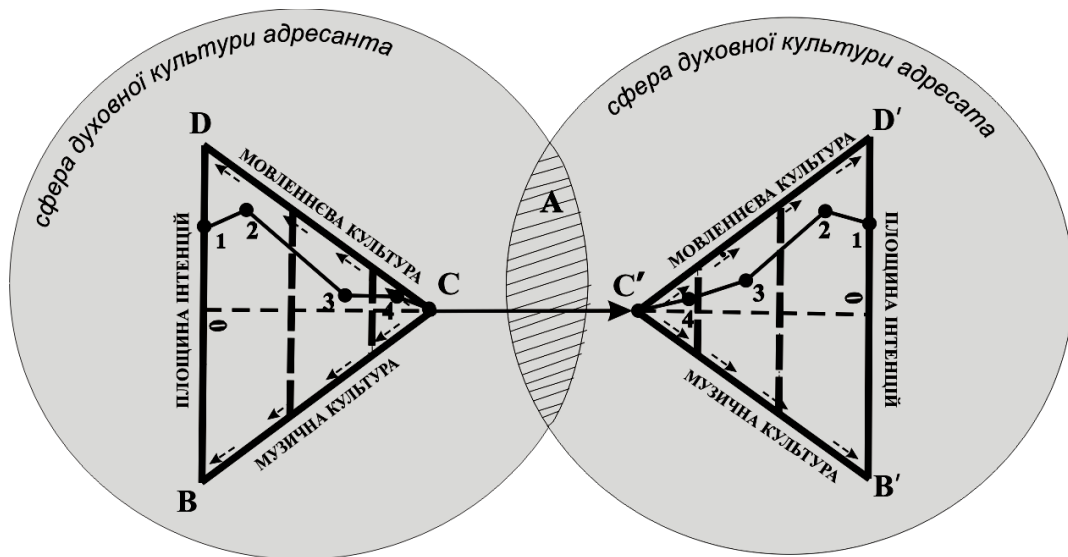


Рис. 1.5 Модель домінування мовленнєвих компонентів у мовленнєво-музичній комунікації

У цьому випадку інформація про неспокійну ситуацію в країні, що надійшла у свідомість автора, призвела до порушення емоцій сфери його екзистенціального буття. У надрах хаосу (точка 1) зароджується частковий аттрактор (1-2), кінцева точка якого (2) тяжіє до площини мовленнєвої культури. Водночас під впливом емо-раціонального мислення ментальної сфери його духовного буття автор відчуває потребу в музичному уточненні своїх думок. Тому саморозвиток часткового аттрактора (2-3) розгортається у напрямку до площини музичної культури, однак, при цьому не покидає площину мовленнєвої культури. Подальша траєкторія саморозвитку часткового аттрактора (3-4) свідчить про те, що питання, якими задається автор у цьому творі (*«How many roads must a man walk down / Before you call him a man ? / Yes, how many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned? / Yes, how many years can some people exist / Before they're allowed to be free? / Yes, how many times can a man turn his head / Pretending he just doesn't see? / Yes, how many ears must one man have / Before he can hear people cry?»*), настільки злободенні й болючі, що для їхнього адекватного декодування не виникає необхідності у залученні музичних засобів для інтенсифікації передачі смислу. Це пояснюється тим, що в точці третьої біфуркації (3) хаос емо-раціонального мислення при домінуючому впливі

раціонального породив частковий атрактор (3-4), кінцева точка якого (4) тяжіє до площини мовленнєвої культури. Тому цілком природним видається саморозвиток загальної структури-атрактора (1-С), що відбувається у психічній сфері адресанта переважно в області його надзвичайно високої культурно-мовленнєвої компетенції (площина **O-D-C**). Не менш природним є і цілком коректне декодування задуму автора реципієнтом, оскільки у правій частині схеми має місце практично дзеркальна структура-атрактор (С'-1).

Третя варіантна модель мовленнєво-музичної комунікації передбачає превалювання музичних компонентів (рис. 1.6). Типовим прикладом такої комунікації може слугувати виконання і сприйняття пісні «Smells like teen spirit» групи Nirvana, створеної автором після тривалої дискусії про анархізм, свободу і рівність.

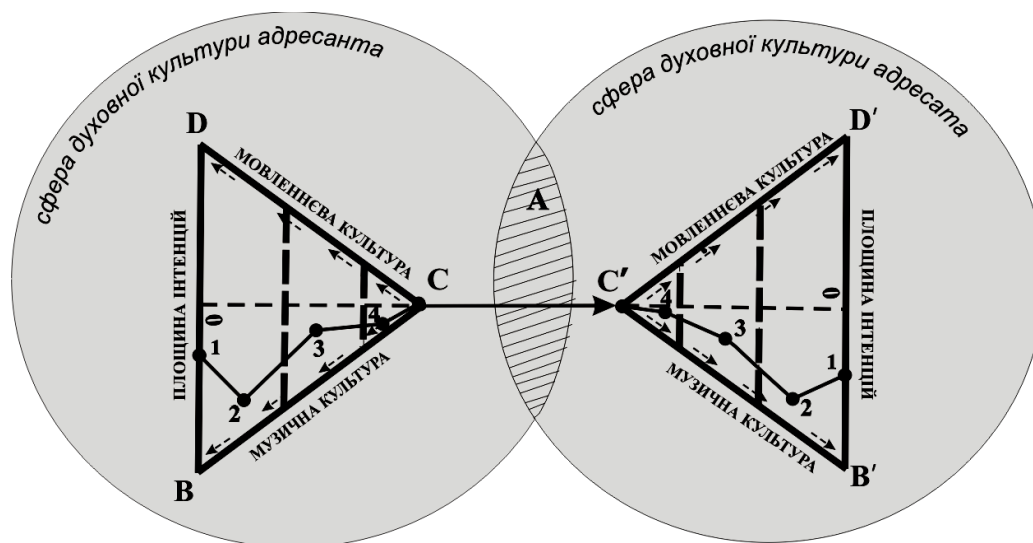


Рис. 1.6 Модель превалювання музичних компонентів у мовленнєво-музичній комунікації

Зазначена дискусія стала поштовхом до саморозвитку в екзистенціальній сфері автора хаосу, в результаті якого зародився частковий атрактор (1-2), що тяжіє до сфери музичної культури. Проте, оскільки автор відчув інтуїтивну потребу у вербальному супроводі своїх думок, наступний частковий атрактор (2-3) відхиляється до площини мовленнєвої культури («Load up on guns, bring your friends... // Yeah a denial / A denial!»), не припиняючи при цьому залишатися

під впливом музичної. Подальший розвиток загальної структури-атрактора відбувається виключно у площині музичної культури. Права частина моделі (атрактор **C'-1**) вказує на адекватне сприйняття твору слухачем. Причина такого сприйняття пояснюється, по-перше, тим, що у сфері духовних культур комунікантів домінує музична складова, а, по-друге – невиразною мовою адресанта.

Не менш цікавою видається також реверсивна модель мовленнєво-музичної комунікації (рис. 1.7). Типовим прикладом її актуалізації може слугувати виконання і сприйняття відомої пісні Чака Беррі «Johnny B. Goode». Цей твір став символом рок-н-ролу і сприймається слухачами винятково як весела танцювальна пісня, хоча, по суті, вона є автобіографічною і розповідає про непросту долю музично обдарованого хлопчика, який, незважаючи на різні перешкоди, став відомим музикантом.

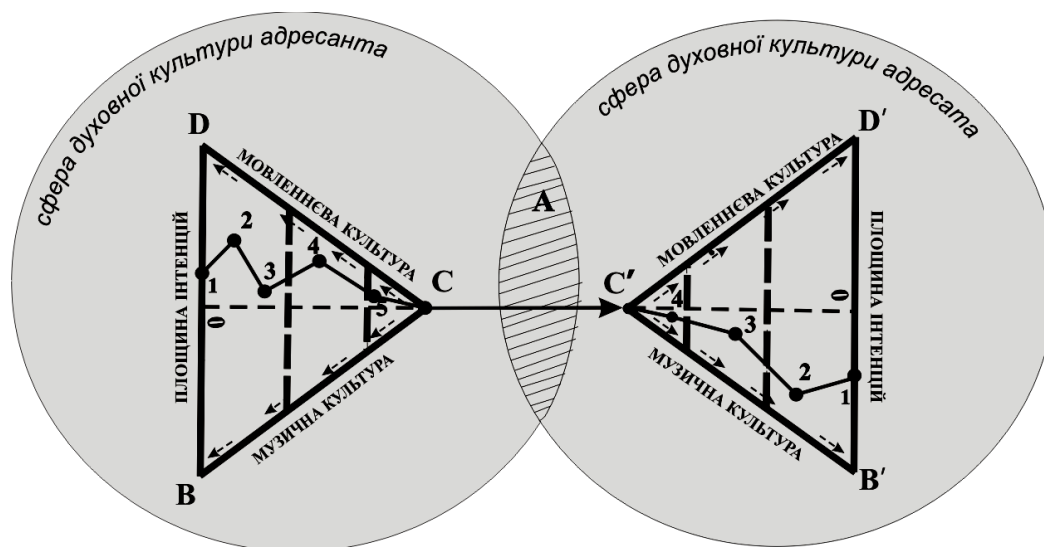


Рис. 1.7 Реверсивна модель мовленнєво-музичної комунікації

У цьому прикладі, зародившись під впливом хаосу, бажання автора розповісти про долю людини формалізується у вигляді атрактора (**1-2**), що тяжіє до площини мовленнєвої культури («*Way down Louisiana close to New Orleans / Way back up in the woods among the evergreens / There stood a log cabin made of earth and wood / Where lived a country boy name of Johnny B. Goode / Who never ever learned to read or write so well / But he could play the guitar just like*

ringing a bell»). Після виходу психіки автора з емоційного хаосу реалізується наступний частковий атрактор **(2-3)**, що розвивається у площині музичної культури. При цьому складний процес становлення музиканта передається за допомогою типових рок-н-рольних рифів. Однак після третьої точки біфуркації саморозвиток системи, що відбувається вже в ментальній і трансцендентній сферах духовного буття автора, неухильно тяжіє до площини мовленнєвої культури. Внаслідок цього підсвідомість автора, намагаючись збалансувати вербальні та музичні компоненти твору, призводить до незначного переважання в ньому мовленнєвих засобів.

Специфічною особливістю розглянутої реверсивної моделі комунікації є те, що, відповідно до структури-атрактора **(С'-1)**, психічна сфера адресата, ігноруючи використані у творі мовленнєві засоби, трансформує вихідну інтенцію автора суто у площину його музично-танцювальної культури (див. трикутник **С'ОВ'**). Це й не дивно, оскільки рок-н-рольна музика, як відомо, є одним із специфічних засобів сугестії і зомбування у мовленнєво-музичній комунікації.

Проведений таким чином розгляд специфіки актуалізації мовленнєво-музичних творів показує, що з великою ймовірністю можна припустити наявність чотирьох варіантних моделей мовленнєво-музичної комунікації, які характеризуються паритетною взаємодією мовленнєвих і музичних компонентів, домінуванням мовленнєвих, превалюванням музичних та реверсивним декодуванням мовленнєвих компонентів.

Висновки до розділу 1

На підставі аналізу результатів теоретичних та експериментальних досліджень проблеми функціонування інтонації в англomовних мовленнєво-музичних творах можна зробити такі висновки.

1. Методологічна основа формування у межах нашої праці низки необхідних теоретичних і методологічних положень здатна слугувати надійним

підґрунтям експериментального дослідження основних закономірностей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах.

2. Дослідження особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичній комунікації у ракурсі домінуючого у лінгвістиці функціонально-комунікативного підходу доцільно проводити шляхом розгляду у межах його комунікативно-когнітивного напряму фонетичного, соціологічного, когнітивного та психоенергетичного аспектів породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів.

3. Під мовленнєво-музичним твором як продуктом людської комунікації слід розуміти певну комплексну систему, утворену внаслідок синергетичної взаємодії компонентів текстової й музичної культури духовного світу відправника мовленнєво-музичного повідомлення, яке може бути адекватно декодоване отримувачем (слухачем) лише за умови перетину музичних і мовленнєвих культур учасників комунікації та коректного трактування ними низки інших позалінгвальних факторів.

4. Аналіз сутності таких музикознавчих і лінгвістичних понять як звукокомплекси, мігруюча інтонаційна формула, інтонаційний еталон, локальна семіотична система та універсальні коди показав раціональність їх заміщення під час опису результатів дослідження введеним у фонетику А. А. Калитою лінгвістичним терміном «фоноконцепт» і трактувати мовний/музичний фоноконцепти як специфічне, сформоване в результаті конкретного комунікативного досвіду, уявне утворення, що включає змістовий мінімум знання, здатного зберігатися в довгостроковій пам'яті індивіда у формі звукового перцептивного образу або символу і відтворюватися в усному мовленні за допомогою певних фонетичних структур.

5. Проведений у розділі зіставний аналіз механізмів кодування/декодування мовленнєво-музичної інформації людиною дозволяє стверджувати, що мовленнєво-музична комунікація індивідів відбувається завдяки функціональній єдності інтонації мовлення і музики, спільності їхніх аудитивно-акустичних характеристик (мелодики, наголосу, ритму, темпу, пауз,

тембру), наявності загальних механізмів сприйняття звукових сигналів комунікантами, спільності їхніх артикуляційного та синтаксичного досвідів, подібністю перебігу психічних процесів мислення та духовного буття.

6. Процес породження мовленнєво-музичного тексту слід розглядати як складний синергетичний механізм, унаслідок функціонування якого продукти вербальної та музичної культури інтегруються під впливом збуджуваної зовнішніми позалінгвальними факторами психофізіологічної енергії мислення автора й актуалізуються завдяки специфічній взаємодії фонетичних, лексичних та синтаксичних засобів, що створюють так звані мотивні бази з характерним для вербального твору емоційно-прагматичним потенціалом.

7. Розглядаючи мовленнєво-музичний твір як полікодовий текст, що функціонує у пісенному дискурсі в умовах реальних актів комунікації, ми маємо всі підстави вважати, що існуюча у сучасних джерелах сукупність лінгвістичних уявлень, конкретно-наукових й загальнонаукових понять, термінів і категорій є цілком достатньою для адекватного опису специфіки функціонування мовленнєво-музичних творів і здатна слугувати надійним теоретико-методологічним підґрунтям для вербального та графічного моделювання механізмів їхнього породження і декодування.

8. Огляд праць, присвячених опису лінгвістичних ознак продуктів синтезу мовлення й музики, дозволяє прогнозувати виявлення під час проведення експериментально-фонетичного дослідження низки особливостей взаємодії у мовленнєво-музичних творах засобів різних рівнів мови, функціонування яких регулюється, з одного боку, належністю до певного жанру, а, з іншого — впливом музичного компонента. Серед таких ознак слід очікувати: пролонгацію й акцентування голосних і приголосних, розмаїття свистячих і шиплячих звуків і звукосполучень, звукозображуваність, асонанс, алітерацію, редукцію, еліпс тощо.

9. Використання обґрунтованої у цьому розділі комунікативної моделі породження, актуалізації і сприйняття мовленнєво-музичного твору у якості методологічного інструментарію уможливорює науковий опис складних процесів породження і сприйняття мовленнєво-музичних творів у двох

масштабах: повному (розгляд повного циклу життя мовленнєво-музичного твору від породження до його сприйняття) та частковому (вивчення саморозвитку конкретного мовленнєво-музичного твору у психічній сфері адресанта або адресата).

10. Поглиблений структурно-методологічний аналіз побудованої нами інваріантної синергетичної моделі процесів породження, актуалізації та сприйняття мовленнєво-музичних творів засвідчив можливість експериментального встановлення найбільш типових варіантів її реалізації, до яких з великою ймовірністю можна віднести варіантні когнітивні моделі паритетної взаємодії мовленнєвих і музичних компонентів, домінування мовленнєвих компонентів, превалювання музичних компонентів та реверсивного декодування мовленнєвих компонентів.

Положення цього розділу викладено у таких публікаціях автора [142; 145; 147; 148-150; 152; 314].

РОЗДІЛ 2

ПРОГРАМА ТА МЕТОДИКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Метою експериментально-фонетичного дослідження є перевірка сформованих у першій частині дисертації теоретичних передумов і встановлення комунікативно-когнітивних особливостей та визначення на їхній основі загальних і диференційних ознак типових варіантів взаємодії інтонації мовлення й музики в англомовних мовленнєво-музичних творах.

2.1. Програма експериментально-фонетичного дослідження

2.1.1. Підбір і формування корпусу експериментального матеріалу.

2.1.2. Аудитивний аналіз англомовних мовленнєво-музичних творів.

2.1.3. Акустичний аналіз просодичних (тональних, темпоральних, динамічних) характеристик актуалізації англомовних мовленнєво-музичних творів.

2.1.4. Лінгвістична та когнітивна інтерпретації й узагальнення результатів експериментально-фонетичного дослідження.

2.2. Методика експериментально-фонетичного дослідження

2.2.1. Підбір і формування корпусу експериментального матеріалу.

2.2.1.1. Методологічне обґрунтування класифікації лінгвістичних ознак мовленнєво-музичних творів. У процесі підготовки до експериментального вивчення комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах виникла насамперед проблема розробки відповідної до завдань нашого дослідження класифікації функціонуючої у соціумі фактично безмежної кількості продуктів мовленнєво-музичного синтезу. Ця проблема виникла тому, що відомі класифікації мовленнєво-музичних творів

не можуть бути безпосередньо використаними для експериментального вивчення інтонаційного аспекту мовленнєво-музичної комунікації, зумовленого цільовою структурою виконуваного у цій праці дослідження.

Спрямований на розв'язання зазначеного питання аналіз теоретичних доробок лінгвістів [185; 236] та музикознавців [5; 205] з проблеми класифікації мовленнєво-музичних творів засвідчив тенденцію до систематизації цих творів за жанрами з огляду на їхню комунікативну природу [166, с. 90] з урахуванням комунікативної ситуації та естетичної функції, що є засобом типізації змісту, в якому відображаються суттєві соціально-історичні сторони людської життєдіяльності [171, с. 319; 204], та завдяки яким у свідомості слухача актуалізуються певні уявлення про світ, думки, інтенції.

Дещо новий підхід до класифікації мовленнєво-музичних творів знаходимо у роботі О. В. Шевченко, у якій запропоновано виокремлювати жанри пісенного дискурсу відповідно до реалізації/нереалізації в ньому апелятивної (рок), наративної і конвінсивної (реп) чи емотивної (поп) функцій. При цьому автор зауважує, що кожна із зазначених функцій реалізується в тематичних блоках, які у свою чергу актуалізують певні концепти. Так, наприклад, апелятивна функція реалізується в тематичних блоках, що містять концепти поведінкової групи: нонконформізму, епатажу, максималізму; емотивна функція актуалізує емоконцепти любові, свободи, смерті, самотності; наративна і конвінсивна функції реалізуються у мовленнєво-музичних творах, що порушують проблеми влади, расизму, власності і грошей, статусу, добробуту, тим самим актуалізуючи відповідні соціальні концепти [236, с. 243-244].

З викладеного стає очевидним, що існуючі класифікації по жанрам і стилям досить односторонні і дозволяють проаналізувати лише комунікативну сторону, або навіть просто сферу побутування певного типу твору, що у свою чергу унеможлиблює вивчення мовленнєво-музичних творів з позиції виявлення комунікативно-когнітивних особливостей функціонування в них інтонації.

Оскільки започатковане нами дослідження фокусується на виявленні комунікативно-когнітивних закономірностей функціонування інтонації у

мовленнєво-музичних творах, то в пошуках класифікації, здатної відповідати меті дослідження, ми виходили з таких міркувань. По-перше, актуалізація будь-якого мовленнєво-музичного твору вважається комунікативним процесом, а відтак ми не можемо ігнорувати його комунікативно-прагматичну складову. По-друге, породження мовленнєво-музичного твору розгортається як складний синергетичний процес, у якому задіяні всі сфери духовного буття людини, і рушійною силою якого є емоція. По-третє, інтонація як різновид мовленнєво-мисленнєвої діяльності індивіда [80, с. 99], як виражена звуком думка, стає фундаментом як для вербальної, так і для музичної комунікації [191, с. 729].

Саме за викладеною послідовністю міркувань в основу побудови шуканої класифікації нами було покладено векторну спрямованість [107, с. 111-115] поглиблення ієрархічного підпорядкування її ознак, придатну для відтворення логіки розумово-мовленнєвої діяльності індивіда під час мовленнєво-музичної комунікації. На цій підставі й було побудовано робочу класифікацію для емпіричного вивчення інтонації мовленнєво-музичних творів, наведену на рис. 2.1.

Підкреслимо, що змодельована таким чином класифікація уможливорює розгляд мовленнєво-музичних творів відповідно до завдань нашого дослідження, а саме: виявлення комунікативних особливостей інтонації цих творів (аналізуючи види комунікації, у яких вони функціонують, та особливості синтезу вербального тексту та музики), з'ясування когнітивної специфіки синтетичної взаємодії мовленнєвої та музичної інтонації (домінуюча інтонаційна модель), визначення ролі емоції як рушійної сили мовленнєво-музичної комунікації (на прикладі кореляції чи неспівпадіння лексико-семантичної і мажорно-мінорної структури мовленнєво-музичного твору та шляхом визначення ролі ЕПП).

Як бачимо, відображені у сформованій нами структурі ознаки класифікації мовленнєво-музичних творів диференціюються за такими критеріями: видом комунікації, домінуючою інтонаційною моделлю, видом взаємодії музики і

тексту, типом взаємодії емоційного забарвлення мовлення та ладово-гармонійних структур і рівнем актуалізації в них ЕПП.

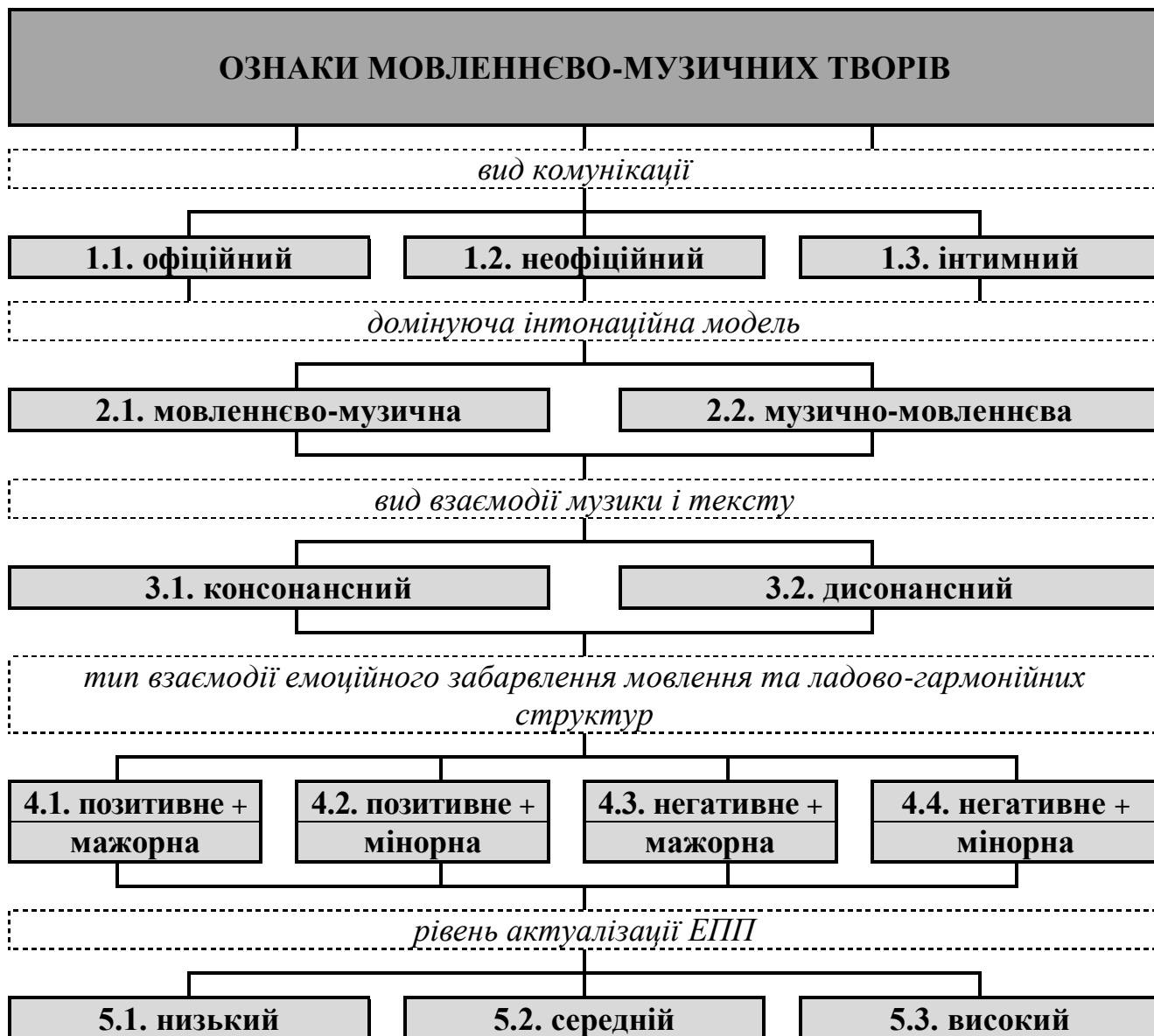


Рис. 2.1 Класифікація лінгвофонетичних ознак англомовних мовленнєво-музичних творів для експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування у них інтонації

Особливості формування зазначеної структури полягають у тому, що змістове та інтонаційне наповнення мовленнєво-музичних творів має відображати і соціальні, і особистісні сторони буття індивіда [80, с. 98], та, враховуючи необхідність якомога ширшого охоплення комунікативного простору життєдіяльності індивіда, було вирішено, насамперед, диференціювати

комунікацію, у якій функціонують мовленнєво-музичні твори, на офіційну, неофіційну й інтимну, та розташувати відповідні ознаки на першому ієрархічному рівні шуканої класифікації.

Так, офіційна комунікація, яка має соціальне значення і головною метою якої є вплив на установки, поведінку, думки й оцінки людей [169, с. 55-56], може бути представлена національними гімнами, наприклад, «The Star-Spangled Banner» (США), «God Save The Queen» (Великобританія) та ін.

У сфері неофіційної комунікації зазвичай функціонують мовленнєво-музичні твори про батьківщину («America the Beautiful»), революційні («Dying Redcoat», «Free America», «Poor Old Tory», «Jefferson and Liberty»), туристичні («On Top of the World»), корпоративні гімни («Ever Onward IBM», «Ahhhhh Fujitsu!»), офіційні пісні футбольних фанів («You'll Never Walk Alone», «Seattle Sounders Fans»), рекламні пісні *jingles* (You Deserve a Break Today (McDonald's), Double Your Pleasure, Double Your Fun (Wrigley's Doublemint Gum) тощо.

У свою чергу, інтимну комунікацію репрезентують, як правило, мовленнєво-музичні твори, що стосуються особистісної сфери життєдіяльності людини, її найглибінніших, потаємних відчуттів, почуттів, переживань та досвіду. До цієї категорії переважно відносять мовленнєво-музичні твори на тему щасливого («And I love her» The Beatles) або нещасливого кохання («All By Myself» Eric Carmen, «Somebody that I used to know» Gotye, «Back to Black» Amy Winehouse), дружби («I'll Stand By You» The Pretenders, «Lean On Me» Bill Withers), втрати близької людини («Never without you» Ringo Starr, «Unbreak my heart» Tony Braxton) тощо.

Далі відповідно до викладеної вище логіки класифікації на її другому ієрархічному рівні розташовано лінгвофонетичні ознаки мовленнєво-музичних творів, визначених за домінуючою інтонаційною моделлю. Тут не зайве нагадати, що процес породження мовленнєво-музичного твору, як показано у роботі [93], постає як складний синергетичний процес, унаслідок якого продукти вербальної та музичної культури автора завдяки просодичним і синтаксичним точкам зіткнення інтегруються під впливом психофізіологічної

енергії у складну систему. Відповідно до законів синергетики, превалювання мовлення чи музики визначається параметрами порядку, якими у нашому випадку виступають площини мовленнєвої та музичної культур автора. Тяжіння структури-атрактора до площини тієї чи іншої культури і визначає характер взаємодії мовлення і музики, а відтак і вид твору: мовленнєво-музичного чи музично-мовленнєвого.

Процес породження мовленнєво-музичного твору, що характеризується домінуванням вербального компонента, відбувається у площині мовленнєвої культури автора, що може свідчити про його більш високу культурно-мовленнєву компетенцію, ніж музичну. Проте, віддаючи перевагу вербальним засобам для вираження своїх почуттів, автор може відчувати потребу в їх уточненні чи інтенсифікації за допомогою музичного компонента. Прослухавши такі мовленнєво-музичні твори, як, наприклад, «Blowing in the wind» Боба Ділана, «Yesterday» The Beatles або ж «Hurt» Джонні Кеша неважко переконатися в тому, що автори в обох випадках використовують музику радше як фон і як засіб підсилення своїх інтенцій переважно на приспівках, і що в принципі ці твори можуть бути адекватно декодовані слухачами і без музичного супроводу.

У той самий час у музично-мовленнєвих творах визначальну роль у породженні смислу відіграє музична культура автора, а мовленнєва складова функціонує як вербальний підсилювач висловлених думок і почуттів. Специфіку музично-мовленнєвих різновидів можна відчутти на прикладі творчості більшості гуртів сучасної рок-музики, таких як, наприклад, Nirvana, My Bloody Valentine, Slowdive, у творчості яких превалює мелодійний компонент.

Під час класифікації виникає також сенс розрізняти поняття мовленнєво-музичний та музично-мовленнєвий твір ще й за критерієм основи їхнього породження: чи музика, написана на текст вже існуючого поетичного твору, чи слова, написані на або ж під впливом відомої інструментальної композиції.

Зазначимо тут, що найскладнішим та найбільш суперечливим убачається тип синтезу, утворений добором компонента музичного супроводу до вже

функціонуючого у культурному полі самодостатнього поетичного твору. Оскільки поетичний твір постає монолітною єдністю, створеною складним сплавом багатьох різнорідних елементів: сюжету, синтаксису, ритміки і стилістичного забарвлення слів, різноманітних інтонаційних контурів усередині вірша та його композиції [122, с. 14-15], то з погляду вивчення його комунікативно-когнітивних особливостей актуальним стає розуміння того, що саме допомагає композитору адекватно передати задум поета та відчуті найсуттєвіші моменти у такій складній художній єдності поетичного тексту.

Відомо, що роль провідних факторів можуть відігравати при цьому так звані мотивні бази, тобто вербальні джерела музичних мотивів, що стають основами просодичного контуру [122, с. 15]. Навіть побіжний огляд теоретичних та експериментальних доробків вітчизняних і зарубіжних науковців переконливо свідчить, що такими орієнтирами для композитора частіше за все виступають одиниці фонетичного рівня мови, зокрема компоненти інтонації.

Так, мелодійний контур пісні, на думку багатьох дослідників (див., напр., [210, с. 40]), визначається інтонаційною організацією поетичного твору, його ритмічними фігурами у взаємодії з лексичними і синтаксичними факторами. Безсумнівним вважається й те, що вихідні темпоральні характеристики вже закладені автором у поетичному творі.

Тому у процесі опису результатів експериментального дослідження, визначивши, чи твір є мовленнєво-музичним чи музично-мовленнєвим, необхідно вказати на якісну сторону взаємодії у ньому тексту та музики, зокрема важливим убачається виявлення, чи є ця взаємодія консонансною, резонуючою, чи, навпаки, дисонансною. Аналізовані таким чином ознаки розміщено на наступному рівні класифікації та диференційовано *за типом взаємодії тексту та музики* на консонансну і дисонансну взаємодію.

Нагадаємо при цьому, що консонансна, або змішана, модель [53, с. 35-41] мовленнєво-музичної взаємодії відображає кореляцію поетичного тексту та музики, які у синтезі зберігають свої первинні особливості. Такий тип

взаємодії мовлення і музики убачається найбільш продуктивним, оскільки формуючи одночасно і звукову, і вербальну частини, автор поєднує їх єдиним неподільним кодом смислу і уникає вимушених змістових обмежень самого задуму, пов'язаних з його початковим викладом у межах однієї системи [5, с. 79-80].

Щодо дисонансного виду взаємодії тексту та музики, то ми схильні вважати, що певні проблеми адаптації однієї семіотичної системи до іншої (наприклад, неспівпадіння просодичної організації віршової фрази і ритмо-інтонаційної організації музичної) можуть виникати у випадку утворення мовленнєво-музичного чи музично-мовленнєвого твору шляхом додавання вербального чи музичного компонента до вже існуючого відповідно музичного чи вербального.

Наступний критерій класифікації дозволяє систематизувати мовленнєво-музичні твори за *типом взаємодії емоційного забарвлення мовлення та ладово-гармонійних структур*. Він базується на двох таких твердженнях: 1) емоції, віддзеркалені автором у тексті за допомогою мовних засобів, адекватно передаються музичними засобами, завдяки чому емоції, висловлені текстом і музикою, стають співзвучними [56; 206]; 2) специфічною рисою емоцій є їхня амбівалентність, оскільки любов і ненависть, скорбота і радість можуть оволодіти людиною одночасно, прикладів чому достатньо саме в художній комунікації [230, с. 30].

Виходячи з цього, на четвертому ієрархічному рівні мовленнєво-музичні твори класифіковано за типом взаємодії емоційного забарвлення мовлення та ладово-гармонійних структур на такі групи:

1) кореляція позитивного лексико-семантичного та музичного вираження емоцій. Прикладом можуть слугувати такі твори: «Here Comes The Sun» The Beatles, «Johnny B. Goode» Chuck Berry тощо;

2) кореляція негативного лексико-семантичного та музичного вираження емоцій, яку можна проілюструвати такими творами, як «Back To Black» Amy Winehouse, «Hurt» Johnny Cash, «Gloomy Sunday» Billie Holiday та ін.;

3) позитивне лексико-семантичне навантаження тексту, що супроводжується мінорним ладом, наприклад: «Moondance» Van Morrison, «Eye of the Tiger» Survivor;

4) негативне лексико-семантичне навантаження тексту, супроводжуване мажорним ладом, наприклад: «Dinner At Eight» Rufus Wainwright, «I Know It's Over» The Smiths, «She's leaving home» The Beatles.

Звернемо тут увагу на те, що емоційна тональність мовленнєво-музичного твору формується, з одного боку, за рахунок експресивно-емотивної лексики, а, з іншого – відповідного музичного оформлення. Так, попереднім прослуховуванням матеріалів записів мовленнєво-музичних творів нами встановлено, що уживання лексичних одиниць висловлення радості може підсилюватися за рахунок використання композитором мажорного ладу, сповільненого темпу з наступним прискоренням на певних відрізках та відсутності дисонуючих інтервалів, створюючи веселий, грайливий образ. За нашими спостереженнями емотивність також може зумовлюватися жанровою специфікою мовленнєво-музичних творів. Наприклад, пролонгування голосних та подекуди приголосних, наявність звукозображуваності, пестливої лексики у поєднанні зі сповільненим темпом, рівним ритмо-інтонаційним контуром, м'яким тембром слугують ознаками колискової.

Разом з тим досить часто емоційне забарвлення лексико-семантичного наповнення за допомогою засобів вербального компонента мовленнєво-музичного твору не корелює з його мелодійним оформленням, поясненням чому може слугувати згадувана вище амбівалентна природа емоцій. Яскравим прикладом такого виду взаємодії мовлення і музики є композиція «Unhappy Birthday» гурту The Smiths. Виконаний у мажорному ладі, з прискореним темпом, при прослуховуванні реципієнту, який не володіє англійською мовою, цей твір може видатися веселим і життєстверджуючим. Проте звернення до тексту цього твору засвідчує наявність у ньому лексичних одиниць з негативною конотацією: *unhappy, evil, lie, you should die, sad, cry*. Таке

поєднання семантичних протилежностей у мовленнєво-музичному творі зазвичай сприймається як іронія, сарказм.

Відомо також [320], що сумне або радісне мовлення, так само, як і музика, може бути категоризоване в мажорних і мінорних інтервалах. Крім того, доведено, що найпоширеніші музичні гами також засновані на фізиці людського голосу, і у музиці люди надають перевагу комбінаціям звуків, які можна легко знайти в людській мові. Дослідники стверджують, що гармонійна структура голосних тонів формує основу музичних гам, які нам подобаються найбільше. Тобто популярність музичного твору може бути передбачена, виходячи з того, наскільки точно його тональні характеристики збігаються з гармоніками голосних звуків мовлення людини.

На останньому ієрархічному рівні класифікації ознак мовленнєво-музичних творів нами здійснено їх диференціацію *за рівнем актуалізації у них емоційно-прагматичного потенціалу*, який може бути низьким, середнім чи високим. Для практичного визначення цього потенціалу слід пам'ятати, що процес породження будь-якого висловлювання, і мовленнєво-музичного твору зокрема, реалізується у достатньо широкому діапазоні емоційних станів індивіда: від елементарного інтересу, збуджуваного свідомістю, до помірного стресу [88, с. 73]. Це пояснюється тим, що сигнали зміни внутрішніх відчуттів автора здатні збуджувати психічну енергію його несвідомого начала, тобто його екзистенціальної сфери.

Емоції, що виникають у сфері екзистенціального буття індивіда, породжують своєрідний хаос [93, с. 216]. На початковій стадії його розгортання енергія прагматичного наміру у резонансі з емоційною енергією утворюють досить чіткий ЕПП висловлення і твору, який, не зникає, а залишається незмінним та під час їхньої актуалізації призводить до стохастичного перерозподілу енергії між засобами всіх рівнів мови його усної реалізації [88, с. 8-9]. Таким чином, вихідним моментом породження мовленнєво-музичного твору слугує збудження психічної енергії. На цьому наголошував і композитор Е. Курт, який вважав, що рушійною силою будь-яких музичних явищ виступає

«трансцендентна психічна енергія» [120, с. 55-61], яка, власне, й об'єктивує певну первинну відносно звукової матерії силу, яка полягає у несвідомому прагненні автора до волевиявлення.

У розглядуваному нами випадку, коли саме енергія, що збуджує емоції композитора, і визначає зовнішній рельєф мелодичного контуру мовленнєво-музичного твору, акумулюється в ЕПП поетичного тексту, то, керуючись принципом збереження ЕПП [88, с. 7], ми також маємо підстави вважати, що ЕПП мовленнєво-музичного твору не зникає, а залишається незмінним навіть за умов існування необмеженої кількості альтернативних реалізацій його емоційного навантаження та смислового наповнення.

Для визначення практичної доцільності вивчення комунікативно-когнітивних особливостей взаємодії інтонації мовлення й музики у мовленнєво-музичних творах з урахуванням рівня актуалізованого в них ЕПП, нами було здійснено відповідні пошукові процедури, спрямовані на розширення можливостей класичного аудитивного аналізу. Для їх виконання ми скористалися відомим безрозмірним критерієм Калити-Тараненко [91], розробленим для кількісної оцінки рівня ЕПП висловлення:

$$K = \frac{F_0 \times t \times I_0}{1000 \times I_3} ;$$

де: K – критерій рівня актуалізації ЕПП; F_0 – частота основного тону (Гц = 1/с.); t – тривалість звучання складу (мс.); I_0 – інтенсивність F_0 (dB = ерг/м²Чс); I_3 – інтенсивність F_3 (dB = ерг/м²Чс); 1000 – коефіцієнт переведення мілісекунд у секунди.

При цьому враховувалося, що висловлення, актуалізовані з низьким рівнем ЕПП, мають характеризуватися значенням критерію K , яке не перевищує 30 одиниць; висловлення середнього рівня ЕПП реалізуються в

межах значень K від 30 до 105 одиниць; висловлення з високим рівнем ЕПП маркуються значеннями критерію, які перевищують 105 одиниць [91].

Для безпосереднього з'ясування ефективності застосування критерію рівня ЕПП для вивчення мовленнєво-музичних творів нами була розроблена методика попереднього експериментально-фонетичного дослідження. Згідно з нею на першому етапі аналізу групі аудиторів-інформантів було запропоновано прослухати два озвучених вірші Роберта Бернса "For Auld Lang Syne" і "A red, red rose" та диференціювати кожне речення цих поетичних творів на три групи, реалізованих в зонах низького, середнього й високого рівнів ЕПП.

На другому етапі, на основі даних аналізу експериментального матеріалу, проведеного з використанням комп'ютерних програм PRAAT, SpectraLab, Cool Edir Pro, фіксувалися і заносилися у розрахункові таблиці показники частоти основного тону – F_0 , тривалості звучання складу – t , інтенсивності $F_0 - I_0$ та інтенсивності $F_3 - I_3$. У результаті підстановки зафіксованих кількісних показників просодичних характеристик у формулу (2.1) для кожного речення були отримані значення критерію K . Зони актуалізації цих показників були зіставлені з результатами перцептивного аналізу, проведеного аудитором-інформантами. Для подальшого дослідження були відібрані речення, показники критерію ЕПП яких співпадали за результатами обох різновидів аналізу. Зазначимо при цьому, що в обраних віршах було зафіксовано лише середній і високий рівень ЕПП, причиною актуалізації яких ми вважаємо наявність емоційно забарвленої лексики, притаманної художньому стилю взагалі, й поетичному підстилю зокрема.

Третій етап передбачав зіставлення показників ЕПП аналізованих відрізків поетичних творів з аналогічними фрагментами мовленнєво-музичних творів (загальна кількість склала 100 фрагментів), створених шляхом додавання музичного компонента до поетичного тексту. Фрагменти прикладів документування показників ЕПП, за якими під час експерименту провадилося зіставлення, наведено нами у робочих таблицях 2.1 і 2.2.

Таблиця 2.1

Фрагмент таблиці зіставлення показників критерію рівня ЕПП експериментальних висловлень з поетичного твору «Auld Lang Syne» та відповідних відрізків мовленнєво-музичних творів

№ п/п	Текст експериментального висловлення	Значення критерію рівня ЕПП				
		озвученого висловлення поетичного твору	відрізків ММТ			
			ММТ-1	ММТ-2	ММТ-3	ММТ-4
1.	<i>Should auld acquaintance be forgot, and never brought to mind?</i>	57	83	121	108	
2.	<i>Should auld acquaintance be forgot, and days of auld lang syne?</i>	50	87	106	114	
3.	<i>For auld lang syne, my dear, for auld lang syne,</i>	211	184	219	136	
4.	<i>we'll take a cup o' kindness yet, for auld lang syne.</i>	117	127	107	106	

Таблиця 2.2

Фрагмент таблиці зіставлення показників критерію рівня ЕПП експериментальних висловлень з поетичного твору «A red, red rose» та відповідних відрізків мовленнєво-музичних творів

№ п/п	Текст експериментального висловлення	Значення критерію рівня ЕПП				
		озвученого висловлення поетичного твору	відрізків ММТ			
			ММТ-1	ММТ-2	ММТ-3	ММТ-4
1.	<i>O my Luve's like a red, red rose That's newly sprung in June;</i>	52	54	59	102	
2.	<i>O my Luve's like the melodie That's sweetly play'd in tune.</i>	108	113	105	110	
3.	<i>And I will luve thee still, my dear, Till a' the seas gang dry:</i>	100	112	95	94	
4.	<i>And I will come again, my Luve, Tho' it were ten thousand mile.</i>	67	157	107	119	

Для підвищення наочності процедур і результатів проведення аналізу розглянемо поетичні та відповідні мовленнєво-музичні фрагменти, що відносяться до високого рівня ЕПП. За типовий приклад було обрано два фрагменти: №1 – *For auld lang syne, my dear, for auld lang syne*, №2 – *We'll take a cup of kindness yet, for auld lang syne*. Наведемо інтонограму першого прикладу:

For 'auld 'lang syne, my dear, | for 'auld lang syne (K = 211)



Цей фрагмент озвученого вірша за результатами як перцептивного, так і акустичного аналізу був віднесений до високого рівня ЕПП. Таку саму оцінку отримали і досліджені інструментально мовленнєво-музичні варіанти цього висловлення, що зумовлено, на наш погляд, односпрямованою дією інтонації та лексичного складу аналізованого висловлення.

З інтонограми видно, що початок висхідно-спадного мелодичного контуру аналізованого фрагмента озвученого вірша реалізується у зонах середньо-пониженого тонального рівня у першій інтоногрупі (далі – ІГ) та низького у другій ІГ), які актуалізуються у розширеному та середньому тональних діапазонах відповідно. Притаманний обом ІГ спадний тон характеризується різними тональними рівнями їхнього початку і завершення. Так, у першій ІГ *For 'auld 'lang syne, my dear* відмічено середньо-понижений рівень початку спадного тону, реалізованого у зоні середньої швидкості зміни його руху. Щодо тонального рівня початку спадного тону ІГ *for 'auld lang syne*, то йому властивий середньо-підвищений рівень початку та мала швидкість зміни напрямку його руху. Разом з тим, не дивлячись на те, що спадний тон в обох ІГ актуалізується у зоні низького тонального рівня, спадний тон першої ІГ реалізується дещо вище, ніж у другій ІГ, що завершує висловлену думку. При цьому зміщення спадного тону зі слова *syne* (перша ІГ) на слово *auld* (друга) на тлі простого регулярного ритму, поступово спадної ступінчастої шкали (перша ІГ), модифікацій гучності від підвищеної до помірної допомагає передати меланхолійний настрій мовця, його сум і ностальгію за минулим. Такий настрій підсилюється повтором фрази *for auld lang syne* у другій

синтагмі, актуалізованій за допомогою сповільненого темпу та зниженого рівня гучності, що трактувалося аудитором як вираження певної довірливості і дружньої налаштованості.

Порівняння описаного відрізка з інтонаційним оформленням його мовленнєво-музичних варіантів указує на певні спільні риси їхньої ритмомелодичної організації, чим, на наш погляд, і пояснюється віднесення всіх зазначених відрізків до високого рівня ЕПП.

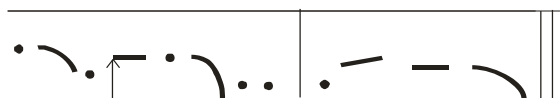
Розглянемо створювані на основі тексту прикладу 1 два відрізки (1.1 та 1.2) різних мовленнєво-музичних творів, нотне зображення яких представлено нижче.

ММТ 1.1 (K = 184) 

ММТ 1.2 (K = 219) 

Із наведених нотних зображень видно, що представленим фрагментам написаним у мажорному ладі і реалізованим у одній октаві, проте, властиві різні мелодійні контури та актуалізація на дещо різних тональних рівнях. Так, висхідно-спадний мелодійний контур ММТ 1.1 реалізується у тональності фа діз мажор, у той час як ММТ 1.2 характеризується спадно-висхідним мелодійним контуром і реалізується у тональності мі бемоль мажор, що звучить дещо нижче, хоча й залишається у межах однієї октави та одного діапазону. Різниця у тональностях пояснюється тим, що ММТ 1.1 виконує жіночий голос з тембром альт (низький жіночий голос), а ММТ 1.2 – чоловічий тенор (високий чоловічий голос), а альт і тенор звучать приблизно в одному діапазоні.


Розглянемо також інтонограму другого прикладу: *We'll 'take a ↑cup of 'kindness yet, | for 'auld 'lang 'syne* (K=117)




В аналізованому фрагменті високий рівень ЕПП забезпечується специфікою його інтонаційного оформлення, у якому основну роль у передачі смислу цього відрізка відіграє поступово спадна шкала з порушеною поступовістю і варіювання

швидкості зміни руху термінальних тонів. З інтонограми видно, що початок висхідно-спадного мелодичного контуру озвученого фрагмента вірша реалізується у зонах середньо-підвищеного тонального рівня (перша ІГ) та середньо-пониженого (друга ІГ), які актуалізуються в розширеній та середній зонах тонального діапазону відповідно. Спільному для обох ІГ спадному термінальному тону, актуалізованому у зонах середньо-підвищеного тонального рівня початку і низького тонального рівня завершення, притаманна різна швидкість зміни напрямку його руху. Так, у ІГ *We'll 'take a ↑cup of \kindness yet* спадний термінальний тон реалізується в зоні високої швидкості зміни руху тону, у той час як у другій ІГ *for 'auld 'lang \syne* – у зоні малої. Разом з тим, не дивлячись на те, що спадний тон в обох ІГ актуалізується у зоні середньо-підвищеного тонального рівня, спадному тону першої ІГ властиві дещо вищі цифрові показники. При цьому реалізація емоційно-сміслового навантаження у вигляді поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на слові ↑*cup*) у першій ІГ у поєднанні з помірним темпом свідчить про високий ступінь емоційності і передає значення добросердя і сердечності, а також своєрідної ненав'язливої урочистості. Меланхолійний настрій твору підсилюється фразою *for auld lang syne* у другій ІГ, реалізованій сповільненим темпом за рахунок збільшення тривалості слова *auld* (521 мс) і паузою (457 мс) між словами *auld* та *lang* та зниженим рівнем гучності.

Для порівняння розглянемо створені на основі тексту прикладу №2 два фрагменти (2.1, 2.2) різних мовленнєво-музичних творів, нотне зображення яких представлено нижче.

ММТ 2.1 (K=127) 

ММТ 2.2 (K=107) 

Як і в попередньому випадку, мовленнєво-музичні варіанти відрізка *We'll 'take a ↑cup of \kindness yet, | for 'auld 'lang \syne* реалізуються у тональності фа дієз мажор (ММТ 2.1) та мі бемоль мажор (ММТ 2.2), проте, спостерігається

виконання ММТ 2.1 у ширшому діапазоні, у межах двох октав. Цікавим видається те, що на відміну від поетичного твору, всім аналізованим мовленнєво-музичним творам притаманний спадно-висхідний контур, незважаючи на те, що, будучи останньою строфою приспіву, ця ділянка ІГ виконується у кінці твору. Зазвичай стверджувальне речення промовляється зі спадним тоном у завершенні, а висхідний тон, як відомо, передає незавершеність, налаштовує на продовження повідомлення. Це можна пояснити тим, що в мовленнєво-музичних творах роль завершувача основної ідеї, думки висловлення відіграє не слово, а музика, виконуючи таким чином одну зі своїх функцій ідейно-художнього узагальнення будь-якої теми або сюжету. Модифікації темпу від повільного (ММТ 2.1) до помірного (ММТ 2.2) на тлі регулярного ритму й помірної гучності закріплює за мовленнєво-музичним твором у будь-якій з його реалізацій настрій ностальгії за старими часами, але у той самий час і віри в майбутнє.

Розглянемо далі випадок незбігу рівня ЕПП у поетичному творі та його мовленнєво-музичних реалізаціях. Для цього проаналізуємо приклад, представлений експериментальним фрагментом № 3 – *And I will 'come a'gain, my Love, |though it were 'ten ↑thousand 'mile* (K=67).



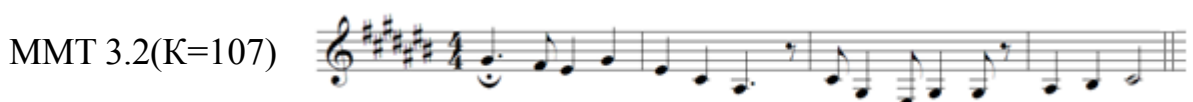
Це висловлення у поетичному творі кваліфіковане інформантами і зафіксоване за допомогою комп'ютерних програм як таке, що має середній рівень ЕПП, проте у мовленнєво-музичній актуалізації воно набуло значення високого рівня ЕПП.

З інтонограми поетичного тексту *And I will come again, my Love, | though it were ten thousand mile* видно, що початок висхідно-спадного мелодичного контуру аналізованого фрагмента озвученого вірша реалізується у зонах середньо-підвищеного тонального рівня (перша ІГ) та середньо-пониженого (друга ІГ), які актуалізуються у розширеному та середньому тональному діапазоні відповідно. Притаманний обом ІГ спадний тон характеризується

різними тональними рівнями початку і завершення. Так, в ІГ *And I will 'come a\gain, my /Love*, зареєстровано середньо-підвищений рівень початку спадного тону, реалізованого у зоні прискореної швидкості зміни напрямку його руху. Щодо спадного тону ІГ *though it were 'ten ↑thousand \mile*, то йому властивий середньо-понижений рівень початку та мала швидкість зміни його руху. Разом з тим, не дивлячись на те, що рівень завершення спадного тону в обох ІГ локалізується в зоні низького тонального рівня, спадний тон першої ІГ має дещо вищі показники за рахунок частково наголошеного у затакті слова *love*.


Описані спадні термінальні тони у поєднанні з полісилабічним висхідним передтактом (перша ІГ) та поступово спадною шкалою з порушеною поступовістю (на слові *↑thousand* – друга ІГ) на тлі простого регулярного ритму, м'якого тембру та модифікацій рівня гучності від помірного у першій ІГ до зниженого у другій ІГ свідчать про закоханість автора і передають його спробу довести непохитність своїх почуттів і намірів.

Проаналізуємо також створені на основі тексту прикладу №3 два фрагменти (3.1, 3.2) різних мовленнєво-музичних творів, нотне зображення яких представлено нижче.



У мовленнєво-музичних варіантах висловлення *And I will 'come a\gain, my /Love, | though it were 'ten ↑thousand \mile* такий емоційний стан виконавця передається спадно-висхідним мелодійним контуром, який реалізується у мажорній тональності та широкому діапазоні, охоплюючи дві октави, що можна побачити із зображень нотних станів.

Супроводжувані зниженням тонального рівня і гучності рішучі наміри і спроба адресанта переконати свого адресата і заспокоїти, що вони все ж зустрінуться, незважаючи на відстань і перешкоди, в обох мовленнєво-музичних творах реалізуються на слові *And*, яке виконується на підвищеному

тональному рівні та позначається на нотному зображенні у вигляді фермати () тобто спеціального протяжного виконання складу, що безперечно передає емоційне навантаження. До того ж, як це видно з прикладу, критерій К першого мовленнєво-музичного твору становить 157 одиниць, що викликане збільшеною тривалістю звучання саме слова *and* (ММТ 3.1 – 2224 мс, ММТ 3.2 – 1003 мс). На цій ділянці показники гучності й інтенсивності значно перевищують аналогічні показники в озвученому поетичному творі, виступаючи таким чином одним із факторів, що пояснюють високий рівень ЕПП цього фрагмента мовленнєво-музичного твору.

Ще однією специфічною рисою інтонаційного оформлення цього фрагмента в мовленнєво-музичній реалізації стає наявність висхідного тону. Зауважимо тут, що ця ділянка інтонаційного контуру є завершальним у творі, а, як відомо, у переважній більшості ліричних пісень напруга зростає поступово і набирає свого найвищого рівня інтенсивності ближче до фіналу. Цим ми схильні пояснювати зростання рівня ЕПП у його мовленнєво-музичному варіанті.

Опрацьований таким чином корпус експериментального матеріалу дозволяє вважати, що застосування критерію Калити-Тараненко – (К) у якості засобу унормування ЕПП поетичних творів та відповідних, сформованих на їх основі мовленнєво-музичних творів, є методологічно релевантним підходом до проблем експериментального встановлення інваріантних і варіантних моделей реалізації поетичних і мовленнєво-музичних творів навіть за умов існування необмеженої кількості альтернативних реалізацій їхнього емоційного навантаження та смислового наповнення.

Завдяки виконаній таким чином пошуковій процедурі було підтверджено, що сформована класифікація повною мірою відповідає потребам нашого дослідження, оскільки систематизація мовленнєво-музичних творів за вживаними у ній критеріями сприяє досягненню мети нашої роботи, а саме з'ясуванню комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах, які актуалізуються у процесі мовленнєво-музичної комунікації, рушійною силою породження яких є

емоція, а з'ясування специфіки когнітивних механізмів цього процесу дозволить поглибити розуміння специфіки перебігу когнітивних процесів у психіці індивіда. Отже, за результатами пошукового експерименту ми маємо підстави вважати, що обґрунтована нами комплексна класифікація лінгвофонетичних ознак мовленнєво-музичних творів здатна виконувати роль надійного методологічного підґрунтя для розробки методики експериментально-фонетичного дослідження.

2.2.1.2. Формування корпусу експериментального матеріалу. Під час добору експериментального матеріалу здійснювалося його строго послідовне групування за схемою класифікації лінгвофонетичних ознак мовленнєво-музичних творів (див. рис. 2.1), розробленої безпосередньо для експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у англomовних мовленнєво-музичних творах.

У ході зазначеної процедури досліджуваний фрагмент тексту мовленнєво-музичного твору, його інтонограма та відповідний нотний запис друкувався на окремій картці. У її правому верхньому кутку вказувався номер фрагмента, під яким розміщувалася таблиця цифрової індексації ознак мовленнєво-музичного твору (від 1.1 до 5.3 – див. рис. 2.1, с. 73), до якого належить зазначений фрагмент. Під час аналізу змісту мовленнєво-музичного твору аудиторами-лінгвістами та музикознавцями здійснювалося графічне виділення шляхом тонування притаманних йому ознак, указаних у класифікації рис. 2.1. Зразок такої картки наведено на рис. 2.2.

Оформлені таким чином картки групувалися у три пакети за критерієм виду комунікації: офіційна, неофіційна, інтимна. Використання цифрової індексації забезпечила можливість швидкого безпомилкового добору певних груп фрагментів, призначених для вирішення конкретних питань, пов'язаних із розв'язанням безпосередніх завдань дослідження.


<p>Mungojerrie and Rumpelteazer were a very notorious couple of cats.</p> 		номер картки	1		
		Цифрова індексація ознак, наведених у класифікації (рис. 2.2)	1.1.	1.2.	1.3.
			2.1.	2.2.	
			3.1.	3.2.	
			4.1.	4.2.	4.3.
			4.4.		
			5.1.	5.2.	5.3.

Рис. 2.2 Зразок карти лінгвофонетичних ознак експериментально досліджуваного фрагмента мовленнєво-музичного твору

Для полегшення виконання зазначеної процедури аудиторам-інформантам роздавалися екземпляри класифікації рис. 2.1, відповідно до індексації якої їм пропонувалося заповнити експертну характеристику експериментального висловлення, зразок якої, співвіднесений із фрагментом рис. 2.2, наведено нами на рис. 2.3. Після статистичної обробки експертних характеристик і здійснювалося нами заповнення цифрової індексації ознак, наведених на рис. 2.2.

Загальна характеристика експериментального висловлення	
Ознака	Зміст ознаки
вид комунікації	1.1. офіційний
домінуюча інтонаційна модель	2.1. мовленнєво-музична
вид взаємодії музики та тексту	3.1. консонансний
тип взаємодії емоційного забарвлення мовлення та ладово-гармонійних структур	4.1. позитивне + мажорний
рівень актуалізації ЕПП	5.2. середній

Рис. 2.3 Зразок експертної характеристики експериментально досліджуваного фрагмента мовленнєво-музичного твору

Відповідно до мети дослідження, корпус експериментального матеріалу формувався нами шляхом суцільної вибірки мовленнєво-музичних творів, породжених авторами шляхом додавання музичного компонента до існуючого поетичного тексту.

Обсяг експериментального матеріалу, відібраного для проведення аудитивного аналізу, складав 10796 фрагментів 162 досліджуваних мовленнєво-музичних творів (див. Додаток 3). Загальна тривалість звучання аналізованого нами матеріалу становить 18 годин 54 хвилини. Приклади найтиповіших фрагментів мовленнєво-музичних творів, виявлених під час аудитивного аналізу, склали масив експериментальних реалізацій, відібраних для подальшої інструментальної перевірки.

2.2.2. Методика проведення аудитивного аналізу

Аудитивний аналіз здійснювався з метою визначення комунікативно-когнітивних особливостей шляхом встановлення загальних (інваріантних) і диференційних (варіантних) ознак типових варіантів взаємодії інтонації мовлення та музики в англomовних мовленнєво-музичних творах, а також згаданого вище відбору експериментального матеріалу для акустичного аналізу.

Аудитивний аналіз проводився *трьома групами аудиторів*. Відповідно до класичних вимог до методики експериментально-фонетичного дослідження [14; 27; 28; 34; 79; 97] до першої групи аудиторів входило 7 носіїв мови, що мають філологічну підготовку й практику аудіювання мовленнєвих текстів. Друга група складалася з шести аудиторів-професіоналів, які мають досвід експериментально-фонетичного аудіювання. Специфіка виконуваного нами експериментального дослідження зумовила залучення також і *третьої групи* аудиторів, до якої увійшли п'ять музикознавців з досвідом аудіювання та структурно-функціонального аналізу музичних творів.

2.2.2.1. Аудитивний аналіз англomовних мовленнєво-музичних творів аудиторами-інформантами. Під час проведення першого етапу аудитивного

аналізу інформанти-носії літературної англійської мови прослуховували весь мовленнєво-музичний матеріал для визначення: 1) різновиду комунікації (офіційна, неофіційна, інтимна), у якому функціонує певний досліджуваний мовленнєво-музичний твір; 2) домінуючої у фрагменті інтонаційної моделі (мовленнєво-музичної чи музично-мовленнєвої); 3) виду взаємодії вербального тексту та музики (консонансний чи дисонансний); 4) типу взаємодії емоційного забарвлення мовлення та мажоро-мінорної структури мовленнєво-музичного твору; 5) рівня ЕПП актуалізації мовленнєво-музичного твору (високий, середній, низький). Хід аудитивного аналізу фіксувався у робочому протоколі, де відзначалися також особливі випадки сприйняття аудиторам-інформантами структурно-семантичних особливостей мовленнєво-музичних творів.

2.2.2.2. *Аудитивний аналіз англомовних мовленнєво-музичних творів аудиторам-фонетистами.* На другому етапі аудитори-професійні фонетисти встановлювали у фрагментах озвучених мовленнєво-музичних творів: 1) тип передшкали; 2) тип шкали; 3) тип термінального тону; 4) тональний діапазон інтоногрупи; 5) висотно-тональний рівень початку фрагмента; 6) висотно-тональний рівень завершення фрагмента; 7) тональний інтервал на ділянці «передтермінальна частина – ядро»; 8) міжсинтагменний інтервал; 9) швидкість зміни напрямку руху термінального тону; 10) ритмічну структуру; 11) темп; 12) гучність; 13) тривалість паузи на стиках інтоногруп; 14) наявність тембральних змін. За результатами фонетичного аналізу аудитори оформлювали інтонограми актуалізації кожного досліджуваного фрагмента.

Для вербального опису оцінюваних параметрів аудиторам було запропоновано використовувати такі відомі [95, с. 97-98] шкали комплексу перцептивних градацій: 1) *фразовий наголос*: ядерний, неядерний повний, частковий, слабкий (ненаголошений склад); 2) *тип інтонаційної шкали*: поступово спадна ступінчаста, поступово спадна ступінчаста з перерваною поступовістю, спадна ковзна, спадна скандентна, висхідна ступінчаста, висхідна ковзна, висхідна скандентна, рівна (висока, середня, низька); 3) *тип термінального тону*: спадний, висхідний, висхідно-спадний, спадно-висхідний,

рівний, з урахуванням рівнів їхнього початку та завершення; 4) *діапазон*: вузький, звужений, середній, розширений, широкий; 5) *тональний рівень*: екстремально високий, високий, середній, підвищений, середній знижений, низький, екстремально низький; 6) *тональний інтервал* (позитивний або негативний): широкий, розширений, середній, звужений, вузький, нульовий; 7) *темп*: повільний, сповільнений, помірний, прискорений, швидкий; 8) *паузи*: коротка, середня, довга; 9) *ритм*: простий, складний, змішаний; 10) *гучність*: низька, знижена, помірна, підвищена, висока. Хід цього етапу аудитивного аналізу фіксувався в запропонованій у праці [97, с. 240] таблиці Excel, покликаної виконувати роль журналу реєстрації даних експерименту.

2.2.2.3. *Аудитивний аналіз англомовних мовленнєво-музичних творів аудиторіями-музикантами.* На третьому етапі аудитори-музикознавці визначали особливості музичної складової мовленнєво-музичного твору згідно з теоретично обґрунтованою нами методологічною схемою відповідності підсистем та окремих компонентів інтонації мовлення та музики, що інтегруються у мовленнєво-музичному творі (див. рис. 2.4).

Відтак аудитори-професійні музикознавці встановлювали для мовленнєво-музичних творів: 1) тональний діапазон; 2) висотно-тональний рівень початку мовленнєво-музичного твору; 3) висотно-тональний рівень завершення мовленнєво-музичного твору; 4) інтервали на стиках тактів мовленнєво-музичного твору; 5) інтервали на стиках синтагм мовленнєво-музичного твору; 6) ритмічну структуру; 7) темпоральні характеристики; 8) гучність; 9) тривалість паузи на стиках мовленнєво-музичних фраз; 10) реєстрували наявність тембральних змін. Крім цього, музикознавці визначали для аналізованих мовленнєво-музичних творів низку суто музичних характеристик, а саме: 1) лад; 2) тональність; 3) гармонію, а також графічно, за допомогою нотної системи, зображали мелодійний контур мовленнєво-музичного твору, спосіб його відтворення, висоту і відносну тривалість звуків, що його формують.



Рис. 2.4 Схема відповідності підсистем та окремих компонентів мовленнєвої та музичної інтонації у мовленнєво-музичних творах

Умовні позначки: ■ – співпадає; ▨ – частково співпадає; □ – не співпадає.

Схема наочно свідчить, що суто музичні характеристики мовленнєво-музичних творів не мають відповідників в інтонаційній системі мовлення. Разом з тим ми не можемо залишати їх поза увагою, оскільки, по-перше, вони формують основу музичної системи, а, по-друге, загальновідомо, що мажорний чи мінорний лад та особливості втілення гармонії можуть непрямо бути співвіднесені з лексико-стилістичними та інтонаційними компонентами мовленнєвої складової мовленнєво-музичного твору. Інакше кажучи, завдяки комунікативно-когнітивній специфіці функціонування психіки слухача неспівпадіння певних складових у мовленні та музиці цілком компенсується у його свідомості за рахунок взаємодії інших складових.

Кількість прослуховувань мовленнєво-музичних творів аудиторіями-фонетистами та аудиторіями-музикознавцями під час аудитивного аналізу не обмежувалася.

2.2.3. Методика проведення акустичного аналізу

У ході акустичного аналізу мовленнєво-музичного матеріалу фрагменти, відібрані під час аудитивного аналізу, у вигляді звукових файлів формату Windows PCM (*wav), підлягали акустичній обробці на персональному комп'ютері з використанням програм *SoundForge (Version 8.0.53)* (редагування аудіофайлів, переведення їх у формат Windows PCM (*wav) і обробці за допомогою плагіна *Sony Noise Reduction 2.0, Adobe Audition.3 (Version 3.0.1)* (вимірювання тривалості мовленнєво-музичних творів та їх окремих ділянок), *SpectraPLUS – FFT Spectral Analysis System (Version 5.0.26.0)* (вимірювання показників тонального максимуму і максимуму інтенсивності в межах інтоногрупи, тонального діапазону, діапазону інтенсивності, швидкості зміни основного тону в термінальній ритмогрупі), *PRAAT (Version 5.1.08)* (графічна інтерпретація частоти основного тону у аналізованих фрагментах мовленнєво-музичних творів).

Озвучені та покладені на музику мовленнєво-музичні твори під час акустичного аналізу поділялися на інтонаційні групи, у межах яких вимірювалися й реєструвалися за допомогою наведених вище комп'ютерних програм такі акустичні параметри: частота основного тону (далі – ч.о.т.), інтенсивність, тривалість.

Вимірювання, реєстрація та обробка даних спектрограм, а також їхня вербальна інтерпретація здійснювалася згідно з методиками й рекомендаціями [49, с. 87-100; 79; 246; 255; 256; 264] щодо користування зазначеними комп'ютерними програмами, а також відповідно до методик [14; 23; 27, с. 7-12; 28; 155; 278], відомих в експериментальній фонетиці.

Дослідження спектральних характеристик мовленнєво-музичних творів включало такі етапи: 1) підготовка досліджуваного мовленнєво-музичного твору до обробки на аналізаторі спектру (1.1 установа запису досліджуваного фрагмента, відібраного згідно з логікою послідовності проведення експериментів, 1.2 встановлення запису на початок аналізованого звукового сегмента); 2) запис звукового сегмента в комп'ютерну пам'ять (2.1 контрольне прослуховування й

ідентифікація початку та кінця звукового сегмента; 2.2 запис і перегляд на моніторі аудіограми в режимі реального часу її звучання; 2.3 уведення отриманої інформації до файлу даних комп'ютера); 3) вибір спектрограм для аналізу (3.1 підбір варіантів графічної інтерпретації у площинних координатах залежностей амплітуди від часу звучання, амплітуди від частоти, фази від частоти, спектра з виділеною амплітудою від часу тощо; 3.2 визначення найбільш адекватного об'ємного зображення розподілу спектра частоти за часом); 4) формування координат графічних залежностей і масштабування їхніх осей (4.1 вибір варіанта представлення графіків амплітуди в логарифмічних або лінійних шкалах; 4.2 визначення доцільних масштабів і положень осей графіків; 4.3 вибір оптимального кута зору для об'ємного зображення розподілу спектрів частот); 5) аналіз і реєстрація результатів статистичної обробки показників інтонаційних характеристик (5.1 аналіз статистичних показників інтонаційних характеристик досліджуваних звукових сегментів; 5.2 уточнення й перевірка значень статистичних показників в екстремальних точках графічних залежностей); 6) друк результатів акустичного аналізу.

У процесі дослідження просодичні параметри мовленнєво-музичних творів підлягали унормуванню [23, с. 49-61], завдяки чому їхні абсолютні значення набували форми відносних (див. Додатки Б-Е), які мають малий ступінь варіативності й усувають індивідуальні відмінності дикторів у ч.о.т., темпі вимови, а також у рівні звукового тиску (інтенсивності).

Кількісний аналіз результатів визначення акустичних параметрів тональних, темпоральних та динамічних особливостей досліджуваних мовленнєво-музичних реалізацій здійснювався індивідуально для кожного мовця/виконавця шляхом визначення усередненого максимального діапазону флуктуацій цифрових значень досліджуваного параметра. Визначення усередненого максимального діапазону за кожним параметром проводилося співвіднесенням його усередненого максимального та мінімального значення. При цьому усереднений максимальний діапазон, що відображає максимальне значення аналізованого параметра, порівнювався до 100% й умовно

сегментувався на зони акустичної реалізації, які, за необхідності, співвідносилися з відповідними даними аудитивного аналізу. У результаті описаного поділу усередненого тонального діапазону створювалися шкали тональних, темпоральних та динамічних показників.

2.2.3.1. Методика проведення акустичного аналізу тональних характеристик англомовних мовленнєво-музичних творів. Під час вивчення тональних характеристик англомовних озвучених мовленнєво-музичних творів на акустичному рівні враховувались такі їхні просодичні ознаки:

1. *Частотний діапазон*, який вимірювався відношенням акустичних показників максимального і мінімального рівнів ч.о.т. з корелюючим переведенням одержаних даних у півтони з використанням відповідних таблиць [14, с. 108-110; 28]. Подальше переведення цифрового показника діапазону в півтонах у відсотково виражену величину здійснювалося відповідно до процентної ціни одного півтону, за даними усередненого максимального діапазону диктора. Усереднений максимальний діапазон частотних флуктуацій у дикторській реалізації умовно поділявся на п'ять зон: вузьку (0 – 20%), звужену (21 – 40%), середню (41 – 60%), розширену (61 – 80%) і широку (81 – 100%).

2. *Величина висотно-тонального максимуму*, яка визначалася співвіднесенням максимального значення ч.о.т. фрагмента або синтагми до усередненого мінімального рівня ч.о.т. диктора.

3. *Локалізація висотно-тонального максимуму*, що реєструвалася відповідно до ділянок структури інтоногрупи: передтакт, такт, інший наголошений склад, ядро.

4. *Величина висотно-тонального рівня початку й завершення фрагментів*, яка вимірювалася відношенням конкретного значення ч.о.т. до усередненого мінімального рівня ч.о.т. диктора.

5. *Частотний інтервал між суміжними фрагментами мовленнєво-музичного твору*, що визначався різницею акустичних показників рівня ч.о.т. завершення попереднього й початку наступного фрагмента з подальшим

переведенням одержаних даних у півтони [14, с. 108-110] та їхню відсотково виражену величину відповідно до процентної ціни одного півтону за даними усередненого максимального діапазону диктора. Інтервал частотних флуктуацій у дикторській реалізації умовно поділявся на шість зон [69, с. 62]: нульову (0), вузьку (0 – 20%), звужену (21 – 40%), середню (41 – 60%), розширену (61 – 80%) і широку (81 – 100%).

2.2.3.2. Методика проведення акустичного аналізу динамічних характеристик англомовних мовленнєво-музичних творів. Динамічні характеристики інтонаційної моделі досліджуваних актуалізацій англомовних мовленнєво-музичних творів оцінювалися за такими просодичними ознаками:

1. *Максимум інтенсивності та його локалізація* в структурі мовленнєво-музичних фрагментів; при цьому диференціюються такі контрасти максимуму інтенсивності: мінімальний (0-20%), малий (21-40%), середній (41-60%), великий (61-80%), максимальний (81-100%).

2. *Середня складова інтенсивності* фрагмента визначалася відношенням суми максимальних значень певної ознаки в кожному складі інтоногруп до кількості замірів.

3. *Діапазон інтенсивності* фрагмента визначався як різниця її максимального й мінімального рівнів. Диференціація діапазону інтенсивності здійснювалася відповідно до таких шкал: вузький (0 – 20%), звужений (21 – 40%), середній (41 – 60%), розширений (61 – 80%), широкий (81 – 100%).

2.2.3.3. Методика проведення акустичного аналізу темпоральних характеристик англомовних мовленнєво-музичних творів. Темпоральні характеристики фрагментів мовленнєво-музичних творів визначалися за такими ознаками:

1. *Середньозвукова тривалість*, яка обчислювалась як відношення загальної тривалості фрагмента (інтоногрупи) до суми звуків, що його складають. Приймаються такі градації середньозвукової тривалості: мінімальна (0-20%), коротка (21-40%), середня (41-60%), збільшена (61-80%), максимальна (81-100%).

2. *Тривалість пауз на стиках фрагментів*: мінімальна (0-20%), коротка (21-40%), середня (41-60%), збільшена (61-80%), максимальна (81-100%).

Результати аудитивного та акустичного аналізів реєструвалися в пам'яті комп'ютера у формі робочих таблиць кількісних значень одержаних параметрів.

2.2.4. Лінгвістична та когнітивна інтерпретації й узагальнення результатів експериментально-фонетичного дослідження.

2.2.4.1 *Лінгвістична інтерпретація результатів експериментально-фонетичного дослідження*. Проведення лінгвістичної інтерпретації результатів експериментального дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації в англійських мовленнєво-музичних творах охоплювало таку послідовність дій: зіставлення даних аудитивного та акустичного аналізів, їхнє узагальнення, лінгвістичне і когнітивне інтерпретування.

Для зручності зіставлення та інтерпретації даних, отриманих за результатами аудитивного й акустичного аналізів, їх було зведено у відповідні таблиці, розміщені у додатках до дисертаційної праці. У кожній із згаданих таблиць було вказано частоту актуалізації досліджуваного інтонаційного параметра за формою, приклад якої наведено в таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

Приклад документування даних частоти актуалізації передтакту у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип передтакту				
		високий	рівний	висхідний	середній	низький
мовленнєво-музична	консонансний	2,36	2,18	40,89	18,23	36,34
	дисонансний	0,00	0,00	41,58	19,53	38,89
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	52,06	13,41	34,53
	дисонансний	11,76	0,00	41,18	21,16	25,90

У лівих частинах таких таблиць відповідно до класифікації лінгвофонетичних ознак досліджуваних мовленнєво-музичних творів рис. 2.1. (див. п. 2.2.1.1 методики) у межах кожного виду комунікації (офіційна, неофіційна, інтимна) було здійснено диференціацію різновидів мовленнєво-музичних творів, що вивчалися експериментально, за домінуючою інтонаційною моделлю (мовленнєво-музична, музично-мовленнєва) та видом взаємодії музики й тексту. До шапки таблиць було внесено різновиди оцінюваних інтонаційних параметрів або рівні їхньої актуалізації. При цьому цифрові показники значень параметрів, покликаних віддзеркалювати кількісні особливості їхніх змін в аналізованих видах мовленнєво-музичних творів, супроводжувались відповідним тонуванням, інтерпретуючим якісну картину цих змін.

Другою процедурою виконання лінгвістичної інтерпретації результатів емпіричного дослідження було зіставлення типових характеристик інтонаційних параметрів, установлених перцептивним та інструментальним аналізами. Шляхом такого зіставлення у разі співпадіння показників, номіновані ними ознаки визнавалися спільними для досліджуваного виду мовленнєво-музичного твору. При цьому саме встановлені у процесі зіставлення розбіжності відповідних показників частоти актуалізації розглядуваних параметрів, що набували сутності диференційних ознак, і підлягали лінгвістичній інтерпретації, під час якої за допомогою інтонограм та нотних зображень, що супроводжували кожну таблицю, оцінювались ступінь розбіжності показників та просодична природа їх виникнення.

Узагальнення результатів лінгвістичної інтерпретації у вигляді інваріантів інтонаційних моделей для різних видів комунікації (офіційна, неофіційна, інтимна) викладалося у вербальній формі за логікою домінування досліджуваних просодичних параметрів.

2.2.4.2. Когнітивна інтерпретація результатів експериментально-фонетичного дослідження. Принциповою відмінністю когнітивної інтерпретації від лінгвістичної була її безпосередня віднесеність до процесу

мовленнєво-музичної комунікації, у межах якого розглядалося розгортання твору у когнітивних царинах відправника й отримувача інформації.

Тому в оцінці комунікативно-когнітивних особливостей породження автором або виконавцем інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів брали участь аудитори-інформанти, аудитори-фонетисти й аудитори-музиканти, які оцінювали виконання твору за методикою, викладеною вище у пункті 2.2.2, а оцінку та опис особливостей його сприйняття проводили аудитори-фонетисти та аудитори-музиканти на підставі опанування ними уявлень, сформованих унаслідок обґрунтування синергетичних комунікативно-когнітивних моделей мовленнєво-музичної комунікації, відображених на рис. 1.4-1.7.

Щодо мовленнєвої та музичної культур, вживаних у методиці у якості параметрів порядку для побудови моделі взаємодії музичних і мовних компонентів у мовленнєво-музичній комунікації, то їх вибір забезпечував об'єктивність отримуваних в експериментах результатів, саме за рахунок участі у ньому професійних фонетистів та музикантів у ролі експертів.

Відображення результатів когнітивної інтерпретації у вигляді інваріантів синергетичних моделей для досліджуваних структуро-атракторних різновидів мовленнєво-музичної комунікації здійснювалося у графічному вигляді за логікою домінування мовленнєвого або музичного компонентів та їх реверсивної взаємодії, супроводжуваною вербальними коментарями, які спиралися на відповідні просодичні та музичні моделі, з урахуванням емоційно-прагматичних ознак досліджуваних творів.

2.3. Обробка й оформлення результатів експерименту

Обробка експериментальних даних і оцінка похибок результатів акустичних вимірювань, внутрішньозонних кількісних показників, а також інших цифрових даних здійснювалися за відомими методами теорії

ймовірності та математичної статистики [34; 172] з використанням комп'ютерної техніки.

Статистичні показники результатів дослідження обчислювалися у такій послідовності:

1. На підставі зведених у таблиці результатів окремих вимірів оцінюваного параметра визначалося його середнє значення:

$$\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i,$$

де: \bar{x} – середньоарифметичне значення вимірюваного параметра; x_i – значення конкретного виміру; n – кількість здійснених вимірів.

2. Обчислювалися абсолютні похибки окремих вимірів:

$$\Delta x_i = x_i - \bar{x},$$

де: Δx_i – абсолютна похибка окремого виміру; x_i – значення конкретного виміру; \bar{x} – середньоарифметичне значення вимірюваного параметра.

3. Стандартне відхилення середнього результату визначалося за формулою:

$$S(\bar{x}) = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n (\Delta x_i)^2}{n(n-1)}}$$

де: $S(\bar{x})$ – стандартне відхилення середнього результату; $(\Delta x_i)^2$ – квадрат суми абсолютних похибок; n – кількість вимірювань.

4. Обчислювалося значення фактичного критерію Стюдента:

$$t_{\phi} = \frac{x - \bar{x}}{S(\bar{x})}$$

де: t_{ϕ} – фактичний критерій Стюдента; x – значення конкретного виміру; \bar{x} – середньоарифметичне значення вимірюваного параметра; $S(\bar{x})$ – стандартне відхилення середнього результату.

5. Проводилося порівняння фактичного і табличного критеріїв Стюдента. Табличний критерій Стюдента визначався за кількістю здійснюваних вимірів оцінюваного параметра при обраній довірчій ймовірності $\alpha = 0,95$. Після цього у випадку $t_{\phi} > t_T$ здійснювалися вилучення грубої помилки та повторна обробка решти значень. У разі $t_{\phi} \leq t_T$ продовжувалося обчислення й визначалася похибка середнього результату:

$$\varepsilon_a = t_{\phi} S(\bar{x})$$

де: ε_a – похибка середнього результату; t_{ϕ} – фактичний критерій Стюдента; $S(\bar{x})$ – стандартне відхилення середнього результату.

6. Визначався довірчий інтервал:

$$\bar{x} \pm \varepsilon_a$$

7. Установлювалася відносна похибка вимірювань:

$$\Delta x = \frac{\varepsilon_a}{\bar{x}} 100, \%$$

де: Δx – відносна похибка вимірювань; ε_a – похибка середнього результату; \bar{x} – середньоарифметичне значення вимірюваного параметра.

Отримані таким чином значення випадкової похибки вимірювань внутрішньо зонних показників задавалися довірчим інтервалом і довірчою ймовірністю. Графічна інтерпретація інших результатів та існуючих між ними залежностей представлена у формі таблиць, графіків, інтонограм та нотних зображень. Виконання кожного конкретного етапу експериментального дослідження супроводжувалося оформленням робочих протоколів і відповідних таблиць вихідних даних дослідів.

Кінцеві результати статистичної обробки частоти актуалізації інваріантних ознак просодичної організації англомовних мовленнєво-музичних творів зводилися у таблиці Додатку Ж.

Висновки до розділу 2

1. Застосований у розробленій нами методиці поділ корпусу експериментально досліджуваних мовленнєво-музичних творів на верхньому ієрархічному рівні класифікації рис. 2.1 за такою їхньою найбільш загальною лінгвофонетичною ознакою як вид комунікації (офіційна неофіційна, інтимна) дозволяє здійснити чітке планування подальших експериментальних дій та відповідне структурування опису отримуваних результатів установа специфіки функціонування інтонації англомовних мовленнєво-музичних творів у межах трьох укрупнених класів.

2. Сформована на основі аналітичної обробки наукової інформації щодо зазначеного на другому рівні класифікації рис. 2.1 за домінуванням інтонаційної моделі розподілу творів на мовленнєво-музичні та музично-мовленнєві, схема відповідності підсистем й окремих компонентів інтонації мовлення та музики досліджуваних творів (рис. 2.4) свідчить про необхідність емпіричного розгляду та зіставлення у них таких компонентів інтонаційних систем як підсистеми ритму, гучності, темпу, паузації, тембру, а також тонального діапазону і тонального інтервалу у межах підсистеми мелодики.

3. Методологічна продуктивність розробленої у цьому розділі класифікації лінгвофонетичних ознак (рис. 2.1) полягає у можливості безпосереднього використання зазначених у ній різновидів комунікації, домінуючих інтонаційних моделей та видів взаємодії тексту і музики у якості змінних параметрів досліджуваних творів, а також застосування таких ознак як тип взаємодії музики й тексту та рівень актуалізації їхнього ЕПП для наукового опису встановлюваних емпірично диференційних особливостей актуалізації аналізованих творів.

4. Викладена у розділі методика проведення комплексного акустичного аналізу специфіки функціонування мовленнєвої та музичної інтонації у англомовних мовленнєво-музичних творах дозволяє шляхом лінгвістичної інтерпретації реалізувати опис інваріантних моделей їхньої актуалізації в

офіційному, неофіційному та інтимному видах комунікації, а також зафіксувати типові ознаки їх варіантних інтонаційних моделей.

5. Висвітлена у розділі методика когнітивної інтерпретації результатів експериментально-фонетичного дослідження особливостей функціонування інтонації в англомовних мовленнєво-музичних творах уможливорює вербально-графічне інтерпретування існуючих у процесах комунікації чотирьох інваріантів їх синергетичних моделей, диференційованих за такими видами взаємодії в них мовленнєвих і музичних компонентів (паритетна, превалювання мовленнєвих компонентів, превалювання музичних компонентів, реверсивна).

6. Розроблена на основі обґрунтованого у розділах 1 і 2 теоретико-методологічного інструментарію комплексна методика експериментально-фонетичного вивчення комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації мовлення і музики в англомовних мовленнєво-музичних творах здатна відповідно до мети дослідження забезпечити адекватний емпіричний опис специфіки взаємодії у них інтонації тексту та музики.

Положення цього розділу викладено у таких публікаціях автора [140; 146; 151].

РОЗДІЛ 3

РЕЗУЛЬТАТИ АУДИТИВНОГО АНАЛІЗУ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Експериментально-фонетичне дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у англомовних мовленнєво-музичних творах здійснювалося на підставі викладених вище програми та методики відповідно до робочої класифікації їхніх лінгвофонетичних ознак (рис. 2.1). Аудитори (інформанти – носії англійської мови, фонетисти та музикознавці) здійснювали оцінку реалізації відносних величин інтонаційних параметрів та особливостей просодичної структури мовленнєво-музичних творів, які було диференційовано на три укрупнені групи: мовленнєво-музичні твори, що функціонують в офіційній, неофіційній та інтимній комунікації. На етапі аудитивного розгляду специфіки функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах ураховувалися домінуюча у кожному творі інтонаційна модель і вид взаємодії у ньому тексту й музики.

3.1. Оцінка експериментального матеріалу аудиторими-інформантами

У ході реалізації першого етапу аудитивного аналізу інформанти-носії літературної англійської мови прослуховували весь мовленнєво-музичний матеріал для визначення різновиду комунікації (офіційна, неофіційна, інтимна), у якому функціонує кожен досліджуваний мовленнєво-музичний твір, та домінуючої у ньому інтонаційної моделі (мовленнєво-музичної чи музично-мовленнєвої). Окрім того, вони з'ясовували вид взаємодії вербального тексту і музики (консонансний чи дисонансний) та специфіку взаємодії емоційного забарвлення мовлення із мажоро-мінорною структурою твору. Під час перцептивного аналізу інформанти установлювали також і рівень (високий, середній або низький) ЕПП кожного мовленнєво-музичного фрагмента.

Аудитивний аналіз показав, що у реальній мовленнєво-музичній комунікації переважають мовленнєво-музичні твори, які функціонують в інтимному спілкуванні (48,85%), позаяк твори, представлені у офіційній та неофіційній комунікації, становили 26,29% і 24,86% відповідно. Крім того, зафіксовано превалювання (74,29%) у комунікації творів з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та 25,71% творів з виразним музичним компонентом.

Щодо взаємодії вербального наповнення та музичного супроводу у процесі передачі емоційно-сислового навантаження мовленнєво-музичного твору, то тут засвідчено переконливе домінування її консонансного різновиду (89,23%). Результатами інструментальної перевірки висновків аудиторів-інформантів, аудиторів-професійних фонетистів та музикознавців підтверджено низьку (10,77%) частоту функціонування дисонансних мовленнєво-музичних творів в усіх видах комунікації.

Невисока рекурентність цього різновиду мовленнєво-музичних творів пояснюється, насамперед, ритмо-метричною структурою поетичного твору, який слугує основою для створення мовленнєво-музичного, а також, високим рівнем ЕПП твору, що забезпечує адекватне сприйняття композитором інформації та емоцій, закладених у віршованих творах поетом.

З'ясовано, що важливу роль у процесі покладання поетичного тексту на музику відіграє, на нашу думку, його ритмо-метрична структура, яка зумовлює консонансний чи дисонансний вид взаємодії тексту і музики у мовленнєво-музичному творі.

Типовим прикладом такого впливу ритму й метру слугують проаналізовані нами твори, побудовані шляхом додавання музичного компонента до віршів Емілі Дікінсон. Тут доцільно зазначити, що ритм у переважній більшості віршів поетеси переривчастий, змішаний, передусім за рахунок неоднорівневої рими, що значно ускладнює підбір музичного супроводу. Саме цим і пояснюється той факт, що мовленнєво-музичні твори, створені на основі віршів Дікінсон, були кваліфіковані як дисонансні. У той самий час вірші з циклу поезій Т. С. Еліота

«Old Possum's Book of Practical Cats» чи поетичний твір Едварда Ліра «The Owl and the Pussy-cat», що мають чітке чергування наголошених і ненаголошених складів, якому у мовленнєво-музичному варіанті відповідають сильні та слабкі долі музичного метру, породжують високі показники рівня ЕПП твору.

Окрім ритму, аудитори-інформанти звертали особливу увагу на **темпоральні** характеристики як вагомий фактор визначення функціонально-сміслової спрямованості фрагментів мовленнєво-музичних творів. У досліджуваних фрагментах превалював помірний темп. Проте в окремих випадках аудитором-інформантом було зафіксоване прискорення темпу, яке у більшості випадків відбувалося в ситуаціях зростання рівня схвильованості та емоційної напруги. Сповільнений або повільний темпи мали місце переважно в творах, що функціонували в інтимній комунікації. Це пов'язано з більшою виваженістю й вагомістю висловлення, що і підвищували рівень ЕПП твору.

У ході аналізу зверталась увага на рівень **гучності** актуалізації мовленнєво-музичних фрагментів, варіювання якої пояснювалося інтенціями мовця. Так, підвищення гучності спостерігалось у разі потреби мовця виокремити семантично вагоме слово або словосполучення, а також у випадках вираження негативних емоцій роздратування, злості, неприємної несподіванки. За допомогою зниження рівня гучності досягалися ефекти відкритості, щирості, заохочення до розмови тощо.

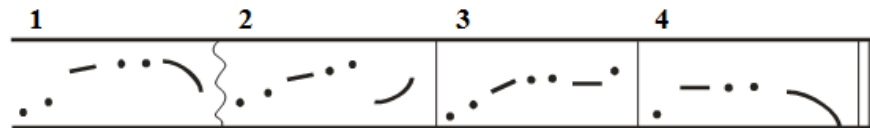
Тембральне забарвлення мовленнєво-музичних творів набувало ознак провідного фактору щодо визначення різновиду комунікації, у якій функціонує досліджуваний твір. До офіційного виду комунікації аудитори відносили твори, тембр яких кваліфікувався як урочистий, спокійний, категоричний та інтродуктивний (наприклад, *Star Spangled Banner*). Твори наративного характеру, а також ті, в яких розкриваються риси характеру певного персонажа, й фрагменти з інтонацією перелічення відносилися до неофіційної комунікації.

Кваліфікуючи твір як такий, що функціонує в інтимній комунікації, інформанти аргументували свою думку певною летючістю, екзальтованістю й пишномовністю вимовляння чи проспівування фрагмента. Така ефемерність

досягалася за рахунок рівного тону, реалізованого на високому, середньому або низькому висотно-тональному рівнях, та змін регістрових характеристик. У зазначених творах основною є зазвичай тема щасливого чи нещасливого кохання, ностальгії за минулим, меланхолії, суму тощо. Наприклад:

For he ¹once was a ¹Star ^ξof the ¹highest /degree -- /

He has ¹acted with /Irving, / he's ¹acted with \Tree. //



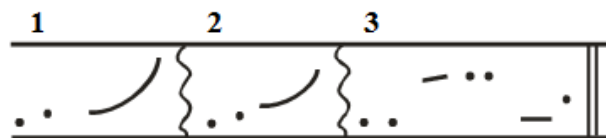
Тут у першій ІГ (*For he ¹once was a ¹Star*) відзначено високий рівень початку та середньо-підвищений рівень завершення високого вузького спадного термінального тону, реалізованого у зоні малої швидкості зміни його руху та у звуженому тональному діапазоні. Ці особливості актуалізації термінального тону у поєднанні з урочистим тембром та помірним темпом надають висловленню величавості, піднесеності, тріумфальності, навіть певної помпезності. Такий настрій ще більше підсилюється у другій ІГ (*of the ¹highest /degree*) висхідним термінальним тоном із середньо-пониженим рівнем початку та середньо-підвищеним рівнем завершення.

Подібне значення передають також висхідний термінальний тон, реалізований на середньо-підвищеному висотно-тональному рівні у третій ІГ (*He has ¹acted with /Irving*) та спадний тон у четвертій (*he's ¹acted with \Tree*). Зазначені термінальні тони актуалізуються на прізвищах відомих акторів театру Irving (Сер Генрі Ірвінг – англійський актор театру, трагик) та Tree (Сер Герберт Бірбом Трі – англійський актор, режисер, театральний педагог та імпресаріо), і таке інтонаційне оформлення у поєднанні з урочистим тембром, плавним регулярним простим ритмом та помірною гучністю переконують слухача поставити Гаса –

старого німецького актора, який колись був успішним, зіркою вищого ешелону – на один щабель з цими визначними метрами сцени.

Співставлення просодичного оформлення фрагмента вірша з його мовленнєво-музичною інтерпретацією, унаочненою на представленому вищепотному зображенні, свідчить про їхній практично ідентичний мелодичний контур. Разом з тим проспівування семантично-вагомих слів *Star* та *degree* у мовленнєво-музичному варіанті передається рівним тоном та підвищеною гучністю. Таке їхнє виконання супроводжується оркестровою партією з використанням скрипок, фортепіано та альту, що у свою чергу сприяє зростанню ступеня емоційності твору.

"I'm afraid § you must wait § and have 'dinner to-morrow!" |

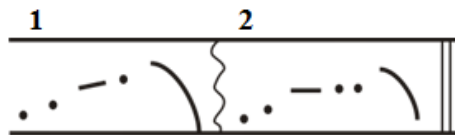


Засмучений, сльозливий тембр звучання фрагмента представленого вище передається передусім широкими негативними інтервалами на стиках ІГ та поділом фрагмента на короткі інтоногрупи-синтагми, кожній з яких притаманне емоційно-сміслові навантаження за рахунок модифікацій висхідного термінального тону, просодичні параметри якого для кожної з ІГ відрізняються. Так, з інтонограми видно, що висхідний мелодичний контур першої ІГ (*I'm afraid*) забезпечується низьким висхідним передтактом та високим широким висхідним термінальним тоном, початок руху якого зафіксовано у вискій зоні низького регістру, а завершення – у вискій зоні високого регістру. У свою чергу висхідному термінальному тону другої ІГ (*you must wait*) притаманний початок руху у низькій зоні середнього регістру та завершення – у низькій зоні високого регістру. Щодо висхідного термінального тону третьої ІГ (*and have 'dinner to-morrow*), то його реалізації властиві низький тональний рівень початку та середньо-підвищений рівень завершення. Розширений негативний інтервал на стику перед'ядерної та термінальної ділянок цієї ІГ надає висловленню знервованого, спантеличеного, шокованого тембрального забарвлення.

Доцільно зауважити, що, незважаючи на розширений діапазон вираження смислу та емоцій цього фрагмента, гучність промовляння є дещо зниженою, що свідчить про спробу мовця вибачитися, виправдати себе, про його страх перед господарями. Йому необхідно щось вигадати, але він не знаходить слів, щоб виправдати ситуацію.

Інтонаційне оформлення наступного фрагмента дозволяє передати широкий спектр емоцій мовця: від роздратування й злості до повної розгубленості та страху:

For the 'joint has \gone ξfrom the 'oven — 'like \that!' |



З інтонограми видно, що початок та завершення висхідно-спадного мелодичного контуру обох ІГ зафіксовано у зоні низького висотно-тонального рівня. Реалізація високого вузького спадного термінального тону першої ІГ (*For the 'joint has \gone*) у зоні збільшеної швидкості зміни напрямку його руху, а також середній позитивний інтервал на стику «такт – ядро» передають роздратування та розпач мовця.

Подібне висотно-тональне оформлення на ділянці «такт – ядро» та реалізація емоційно-сислового навантаження за рахунок високого спадного термінального тону спостерігається і в другій ІГ (*from the 'oven – 'like \that*) аналізованого фрагмента. Проте у цьому випадку завершення руху високого спадного термінального тону (*\that*) відбувається у високій зоні низького регістру, що у свою чергу передає шоківий стан мовця та його цілковиту розгубленість. Актуалізація зазначених модифікацій високого спадного термінального тону у поєднанні з усіченими шкалами, розширеним діапазоном реалізації інтонаційних груп, помірним темпом, простим регулярним ритмом та середньою гучністю сприяє підвищенню емоційно-прагматичного рівня аналізованого фрагмента.

Під час аудитивного аналізу мовленнєво-музичних творів зверталася увага й на роль взаємодії засобів різних рівнів мови (лексичного, граматичного й фонетичного) у реалізації емоційно-сміслового насичення відповідно до виду комунікації, у якому функціонує певний мовленнєвий-музично твір.

На основі отриманих даних встановлено, що семантика одиниць лексико-граматичного складу мовленнєво-музичних творів певною мірою зумовлює особливості їхньої інтонаційної структури: реалізацію спеціального підйому, появу складного інтонаційного контуру з декількома спадними кінетичними тонами, розширення тонального діапазону, модифікації темпу від повільного до швидкого, підвищення інтенсивності вимовляння/виконання тощо. Так семантично найвагоміші лексичні одиниці виокремлюються на тлі інтонаційного контуру ІГ за допомогою спеціального підйому або реалізацією у межах фрагмента двох кінетичних тонів, наприклад:

As 'knockabout \clowns, | 'quick-\change co\medians, |
\tight-rope \walkers § and \acrobats |
They 'had an ex\tensive repu\tation.||



Опис у представленому фрагменті основних якостей та видатних здібностей діювих осіб Мангоджеррі і Рамплтізер забезпечується специфікою інтонаційного оформлення аналізованого фрагмента, в якому підвищенню ступеня емоційності сприяє його подрібнене членування на короткі ІГ, складна стакатоподібна ритмічна структура з високою рекурентністю середніх позитивних тональних інтервалів на стику усіх ІГ, а також концентрація

основного емоційно-сміслового навантаження на спадних термінальних тонах, яким властиві різні просодичні параметри.

З наведеної інтонограми видно, що реалізація інформаційно-сміслових центрів першої (*As 'knockabout \clowns*), другої (*('quick-\change comedians*) та третьої (*\tight-rope \walkers*) ІГ відбувається за рахунок актуалізації у їхніх межах середньо-підвищених спадних термінальних тонів, реалізованих у зоні середньої (перша і друга ІГ) та високої (третя ІГ) швидкості зміни їхнього руху. На відміну від зазначених ознак термінальних тонів, початок руху спадного термінального тону четвертої ІГ (*and \acrobats*) зафіксовано у високій зоні тонального рівня. Окрім того, специфічна форма цього термінального тону, виражена висхідним рухом тону на ядерному складоносієві у поєднанні зі спадним рухом тону на затакті, сприяє передачі непосидючої вдачі котів-бешкетників.

Пауза (296 мс), яка передусе останній п'ятій ІГ (*They 'had an ex\ensive repu\cation*), надає висловленню значущості, категоричності та готує слухача до сприйняття важливої інформації, виконуючи таким чином функцію інтенсифікатора. Таке відчуття підтверджується реалізацією спадного неядерного кінетичного тону у якості просодичного засобу інтенсифікації значущості слова *ex\ensive* та середньо-підвищеного спадного термінального тону на слові *repu\cation*, які є смисловими центрами ІГ.

При цьому термінальний тон вирізняється складною конфігурацією, якій притаманна реалізація ядерного складоносія у зоні високого регістру, у той час як затактова частина тону актуалізується у низькій зоні низького регістру. Функціонування зазначених тонів на тлі помірного темпу, середніх показників гучності та простого регулярного ритму надає висловленню дещо саркастичного та жартівливого тембрального забарвлення.

Зображена у наведеному нижче фрагменті ідеалістична картина смачної недільної вечери у родинному колі, начебто, не мала б віщувати нічого негативного, проте дещо стривожений, напружений тембр оповідача передає відчуття напруги, страху втратити або не отримати щось дуже бажане і таке довгоочікуване:

When the ↘family as ↘sembled for ↑Sunday ↘dinner, |
With their ↘minds ⚡made ↘up ⚡that they ↘wouldn't get ↘thinner ⚡
On ↘Argentine ↘joint, ⚡po↘tatoes ⚡and ↘greens. ||



З інтонограми бачимо, що хвилеподібний мелодичний контур першої ІГ (*When the ↘family as ↘sembled for ↑Sunday ↘dinner*) забезпечується реалізацією у її межах поступово спадної ковзної шкали з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на слові *↑Sunday*). Зазначений тип шкали у поєднанні з середньо-пониженим спадним термінальним тоном на слові *↘dinner*, реалізованим у зоні середньої швидкості зміни його руху, помірним темпом та середньою гучністю надає висловленню та зокрема описуваній події важливого значення.

Наростання відчуття певної напруги продовжується у другій (*With their ↘minds*), третій ІГ (*↘made ↘up*) та четвертій ІГ (*that they ↘wouldn't get ↘thinner*), спільним для яких є вираження основного емоційно-сміслового навантаження за рахунок модифікацій спадного термінального тону.

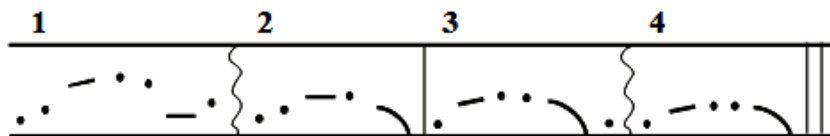
Реалізація середньо-підвищеного спадного ядерного тону другої ІГ (*↘minds*), середньо-пониженого спадного тону третьої (*↘up*) та високого спадного тону четвертої ІГ (*↘thinner*) у зоні дещо прискореної швидкості зміни їхнього руху на тлі помірної гучності і простого регулярного ритму надає висловленню категоричності та рішучості. Завершення руху спадного термінального тону другої ІГ разом із високим рівнем початку усіченої шкали третьої ІГ утворюють широкий позитивний інтервал, що надає фразовому дієслову *made up*, а разом з цим і всьому висловленню, ще більш рішучого

забарвлення, переконуючи таким чином слухача у непохитності намірів родини поласувати смачною вечерею. Підвищення ступеня емоційності висловлення та підсилення рішучості родини у четвертій ІГ відбувається за рахунок поєднання у ній середньо-підвищеного спадного кінетичного тону (*\wouldn't*) та високого спадного термінального тону (*\thinner*).

Просодичне оформлення п'ятої (*On ¹Argentine joint*), шостої (*po\atoes*) та сьомої (*and \greens*) ІГ аналізованого фрагмента набуває типових для інтонації перерахування ознак, властивих емоційному мовленню. Перелік реалізується за допомогою спадних термінальних тонів, які надають звучанню більш емоційного характеру, висотно-тональний рівень початку реалізації яких поступово знижується. Так, у п'ятій ІГ (*On ¹Argentine joint*) зафіксовано середньо-підвищений спадний термінальний тон (*joint*), у шостій (*po\atoes*) – середньо-понижений (*po\atoes*), у сьомій (*and \greens*) – низький (*\greens*). Саме таке поступове звуження тонального діапазону і викликає у слухача відчуття моменту фрустрації, що наближається.

До факторів, які впливають на адекватність сприйняття слухачами мовленнєво-музичного твору, інформантами були віднесені також і засоби сегментного рівня мови, а саме звукосимволічні та звукозображувальні властивості голосних та приголосних звуків. Наприклад:

But his ¹grandest creation, |as he ¹loves to \tell,|
Was ¹Firefrore fiddle, § the ¹Fiend of the \Fell.||



У цьому фрагменті високий рівень ЕПП забезпечується специфічною односпрямованою взаємодією одиниць лексичного та сегментних і супrasegmentних одиниць фонетичного рівнів мови.

Так семантичний центр першої ІГ (*But his ¹grandest creation*) виражений прикметником *grand* у формі вищого ступеня порівняння, який характеризується ще й семантично-вагомою початковою фонестемою *gr*, що

асоціюється з чимось грандіозним, монументальним, респектабельним, значущим [121; 134, с. 176-177]. На інтонаційному рівні ця значущість передається поєднанням висхідного руху тону на такті, реалізованого на середньо-підвищеному тональному рівні, та висхідного термінального тону, актуалізованого на середньо-пониженому тональному рівні. Окрім того, різкий перепад гучності у межах цієї ІГ від високої на слові *grandest* до помірної на слові *creation* значно сприяє зростанню ступеня емоційності висловлення.

Експресивності додає також поступове звуження діапазону звучання аналізованого фрагмента від розширеного у першій ІГ (*But his ¹grandest creation*), до середнього у другій ІГ (*as he ¹loves to tell*) і третій ІГ (*Was ¹Firefrorefiddle*) та до звуженого у четвертій ІГ (*the ¹Fiend of the ₁Fell*). Проте звуження діапазону у завершенні фрагмента, де саме йдеться про страшного кота-пірата (*Was ¹Firefrorefiddle, § the ¹Fiend of the ₁Fell*) свідчить не про поступове зниження рівня емоційності фрагмента, а, навпаки, у поєднанні зі спадним термінальним тоном, реалізованим на середньо-пониженому (*Was ¹Firefrorefiddle*) та низькому (*the ¹Fiend of the ₁Fell*) висотно-тональному рівнях, зниженою гучністю, застрашливим, грізним тембром, сповільненим темпом та малою швидкістю зміни руху тону надає фрагментові ефекту залякування або інтимідації і таємничості.

Такий ефект підсилюється частим вживанням фриктиву */f/* (*Firefrorefiddle, the Fiend of the Fell*), який зазвичай кваліфікується інформантами як такий, що має безмежну силу, дещо войовничий, волелюбний, нестримний. Сценічний образ Гаса, його сценічне ім'я *Firefrorefiddle* навіть на фоносемантичному рівні контрастує з його справжнім ім'ям *Asparagus*, а відтак надає його особистості рис, які йому непритаманні від природи, але він, ймовірно, хотів би мати.

У фрагменті *The ¹Rum ¹Tum ¹Tugger § is a ¹Curious ₁Cat*// наявність в імені героя ініціального постальвеолярного приголосного */r/*, ініціального глухого альвеолярного зімкнено-проривного приголосного */t/* та короткої голосної заднього ряду низького середнього піднесення */ʌ/* задає ритму, енергії та вже з

першого висловлення характеризує героя як енергійного, рухливого (асоціативне значення приголосної *r* – *рух* [124; 330, с. 98]), а також упевненого в собі (асоціативне значення приголосної *t* – *фундаментальний, міцний* [330, с. 101]). У цьому випадку взаємодія зазначених сегментних особливостей і просодичної організації, провідну роль у якій відіграють, насамперед, прискорений темп, підвищена гучність та модифікації тональних інтервалів на стику ІГ та на ділянках «передтакт – термінальний тон», неодмінно сприяють підвищенню рівня уваги слухача до героя Рам-Там-Таггера.

Продемонстрована взаємодія засобів сегментного і надсегментного рівнів у вираженні емоційно-сміслового навантаження має вагоме функціональне значення, а саме: доповнює та інтенсифікує смислові центри твору, підсилює його ритмічність, надає йому особливого експресивного забарвлення та сприяє зростанню рівня його ЕПП.

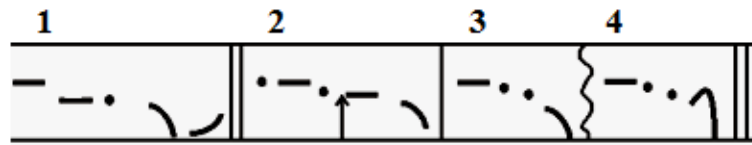
Підвищення емоційного забарвлення фіксувалося інформантами у мовленнєво-музичних фрагментах, оформлених поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною регулярністю. При цьому зверталася увага на маркування спеціальним підйомом емоційно й семантично вагомих слів у висловленні, наприклад: *'That's ↑such a fuss § to pro\ncounce § That 'we \usually § 'call him ↑just \Gus. // His 'coat's •very \shabby,| he's 'thin as a \rake,| And he 'suffers from \palsy § that 'makes his ↑paw \shake. // Yet he 'was in his \youth § 'quite the ↑smartest of \Cats — § But no \longer a \terror to \mice or to \rats.*

Цікаво також, що найвища рекурентність функціонування спеціального підйому зафіксована у мовленнєво-музичних творах, які кваліфікуються як дисонансні. Така характеристика цілком узгоджується з розглянутою вище ритмо-метричною специфікою цього різновиду мовленнєво-музичних творів, оскільки змішана або складна ритмічна структура ІГ часто зумовлюється саме функціонуванням у її межах спеціального підйому.

При цьому у фрагментах, оформлених поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною регулярністю, аудиторі-інформанти відзначали наявність

руху якого зареєстровано у верхній зоні середнього регістру, а завершення – у верхній або середній зоні нижнього.

¹I¹went to ^vheaven, – || ¹T¹was a [↑]small [\]town, /
¹Lit with a ^vruby, ^ξ¹Lathed with [\]down.



У представленому фрагменті ефект загадковості, таємничості, створюваний таким поєднанням просодичних компонентів, підсилюється сповільненим темпом та зниженим рівнем гучності.

У цілому отримані результати дозволяють констатувати адекватне визначення аудиторями-інформантами виду комунікації, у якій функціонують мовленнєво-музичні твори, типу домінуючої інтонаційної моделі та виду взаємодії вербальної та музичної складової.

3.2. Результати аналізу експериментального матеріалу аудиторями-фонетистами й аудиторями-музикантами

3.2.1. *Інтонаційні засоби оформлення англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують в офіційній комунікації.* Обраховані дані за результатами аудитивного аналізу, проведеного на підставі експертних висновків аудиторів-фонетистів та аудиторів-музикантів, частотних особливостей актуалізації типів **передтакту** англомовних мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації представлені у таблиці Б. 1 додатку Б.

З таблиці видно, що спільною ознакою для усіх груп досліджуваних мовленнєво-музичних творів є висхідний передтакт, показники актуалізації якого складають 40,89% у творах з домінуванням мовлення та консонансним видом взаємодії тексту й музики. У творах з переважанням музики показник актуалізації

передтакту дорівнює 52,06% у випадках консонансної взаємодії тексту й музики та 41,18% у творах з дисонансною взаємодією тексту й музики. Водночас поряд з висхідним, досить рекурентним для усіх зазначених видів мовленнєво-музичних творів є низький тип передтакту (36,36%, 34,53% та 25,90% відповідно).

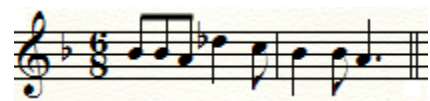
У більшості реалізацій мовленнєво-музичних творів з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю висхідний передтакт виконує функцію підвищення семантичної зв'язності суміжних ІГ і зареєстрований у тих випадках, коли попередня ІГ завершується одним із різновидів висхідного тону:

The 'Rum Tum Tugger § 'is a 'Curious Cat//



Зафіксовано також випадки актуалізації висхідного передтакту у наступній ІГ після завершення попередньої одним із різновидів спадного термінального тону, що, зазвичай, свідчить про спробу мовця виокремити інтонаційну групу, яка є ремою висловлення, і підготувати реципієнта до сприйняття важливої інформації. Наприклад:

The 'Naming of \Cats § 'is a \difficult matter. //



Як видно з нотних зображень, у наведених прикладах музичний супровід дублює інтонацію мовлення, передаючи висхідний передтакт висхідним рухом мелодії.

У ході експерименту аудитором було охарактеризовано також частотні показники *висотно-тонального рівня початку і завершення* ІГ мовленнєво-музичних творів, наведені у таблицях Б. 2 й Б. 3 відповідно.

Так дані таблиці Б. 2 свідчать про найвищу рекурентність низького рівня початку ІГ у всіх різновидах аналізованих мовленнєво-музичних творів. Зокрема

у творах з домінуванням мовлення і консонансною взаємодією тексту й музики частка низького тонального рівня початку ІГ складає 60,29%, у той час як у творах з переважанням музики цей показник становить 61,53% для творів з консонансною взаємодією тексту й музики та 40,89% – з дисонансною.

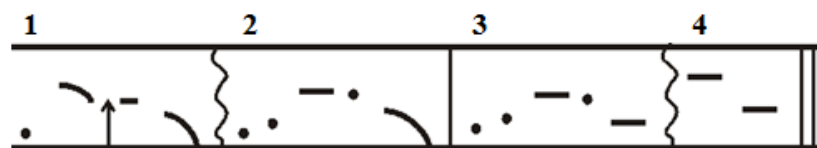
Разом з тим у творах з домінуючою музично-мовленнєвою інтонаційною моделлю поряд з низьким досить частотним також є і високий тональний рівень початку (30,76%). Фрагменти з такими показниками зазвичай передають широкий спектр емоцій, а відтак відносяться до високої зони актуалізації ЕПП.

Щодо актуалізації висотно-тонального рівня завершення аналізованих фрагментів (табл. Б. 3), то в них домінуючим є низький рівень. Вагому частку у творах з домінуванням мовлення складають зони середньо-підвищеного (12,03%) та середньо-пониженого (9,59%) тонального рівня, що пояснюється здебільшого типом термінального тону та рівнем його завершення.

Відзначимо, що у творах з переважанням музики другою за частотою (21,23%) зареєстровано зону середньо-підвищеного тонального рівня завершення ІГ. Середньо-підвищений тональний рівень зазвичай залежить від типу термінального тону. Проте, на відміну від творів з переважанням мовлення, у яких тональний рівень завершення ІГ визначається рівнем завершення висхідного термінального тону, вагому частку у творах з домінуючою музичною інтонацією складають рівні термінальні тони, зона актуалізації яких і визначає рівень завершення аналізованих музично-мовленнєвих фрагментів:

He ¹gives [↑]one ^{flash} ^ξof his ¹glass-green eyes /

And the ¹signal [→]goes ^ξ "All [→]Clear!"



Тут у третій ІГ (*And the ¹signal →goes*) та четвертій ІГ (*¹All →Clear!*) емоційно-сміслові навантаження реалізуються за рахунок рівного термінального тону, актуалізованого відповідно у зоні середньо-пониженого та середньо-підвищеного тонального рівня. У цьому випадку рівний тон, набуваючи звукозображувального значення, імітує сповіщальний сигнал потягу, який повідомляє про початок його руху.

У мовленнєво-музичному варіанті, як це видно із нотного зображення висловлення, рівний рух тону зберігається і передається за рахунок подовженого виконання звуку шляхом з'єднання звуків, що виконуються на один склад тексту, тобто ліги (—), та подовження четвертної тривалості ноти «сі» на половину музичної тривалості, що наочно зображується за допомогою крапки після ноти (|[•]).

Результати узагальнених оцінок частоти актуалізації видів **мелодичного контуру** відображені у таблиці Б. 4. Таблиця свідчить про переважання у аналізованих мовленнєво-музичних творах висхідно-спадного мелодичного контуру, показники рекурентності якого становлять 35,09% у творах з домінуванням мовлення та консонансним видом взаємодії тексту й музики та 60% – з дисонансним. Щодо творів з переважанням музики, то частка актуалізації в них висхідно-спадного мелодичного контуру складає 31,94%.

Серед інших складних конфігурацій зареєстровано також високу рекурентність висхідно-спадно-рівного мелодичного контуру, при чому у творах із переважанням музичної інтонації такий мелодичний контур зафіксовано у 31,94% випадків. Досить висока частота цього виду мелодичного контуру узгоджується з підвищеними показниками функціонування рівного термінального тону у творах з домінуванням музики (див. табл. Б. 7). Переважання складного мелодичного контуру пов'язано із середнім та високим рівнем ЕПП аналізованих фрагментів, що цілком закономірно, враховуючи їхню належність до поетичного функціонального підстилю мови.

Вагома частка у оформленні мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації належить різновидам простого мелодичного контуру. Висхідний мелодичний контур складає зокрема 22,81% у творах з домінуванням мовлення та консонансним типом взаємодії тексту й музики. Частка рекурентності спадного мелодичного контуру складає 20,05% у творах з переважанням мовлення і дисонансним типом взаємодії тексту і музики та 23,05% у творах з домінуванням музики і консонансним типом взаємодії тексту й музики.

Разом з тим у творах з переважанням музики та дисонансною взаємодією тексту й музики спадному мелодичному контуру властиві найвищі показники (23,05%), що цілком узгоджується з високою рекурентністю актуалізації у них поступово спадної ступінчастої шкали у поєднанні зі спадним тоном.

Щодо частоти різновидів *шкали* у мовленнєво-музичних творах, то відповідні узагальнюючі їх дані наведено нами у таблиці Б. 5.

Дані таблиці свідчать про те, що у творах з консонансною взаємодією тексту й музики найвищу частоту становлять фрагменти, у яких шкала відсутня: 47,61% у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та 34,33% – з музично-мовленнєвою. У більшості випадків відсутність шкали компенсується наявністю двох кінетичних тонів або ж виразною реалізацією термінального тону, що здебільшого має ускладнену конфігурацію.

Наступною за вживаністю у творах з консонансною взаємодією тексту й музики є усічена шкала, показники якої складають 34,92% у творах з домінуванням мовлення та 27,81% у творах з переважанням музики. Висока рекурентність усіченої шкали та відсутність шкали зумовлюються ритмічним малюнком поетичного твору, який у поєднанні з іншими просодичними параметрами (темпом і гучністю), а також подрібненим поділом фрагментів на інтонаційні групи, підвищує рівень ЕПП поетичних творів, полегшуючи їхнє покладання на музику. Водночас дисонанс тексту й музики у мовленнєво-музичних творах передусім виникає при додаванні музичного компонента до поетичних творів, у яких найвища рекурентність притаманна поступово спадній

ступінчастій шкалі (38,10%) та поступово спадній ступінчастій шкалі з порушеною поступовістю (28,57%). Наприклад:

And the 'rocket's 'red →glare, § the 'bombs ↑bursting in \air,|

'Gave \proof /through the \night § that our \flag was still \there.||

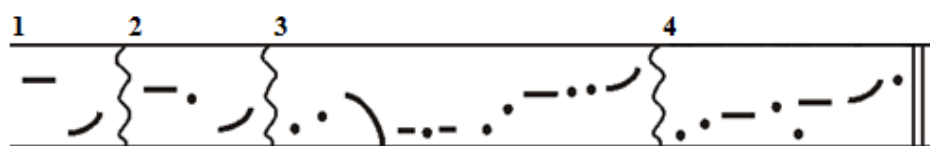


Наступною за частотою функціонування у творах з домінуванням мовлення та консонансною взаємодією тексту і музики є поступово спадна ступінчаста шкала (7,93%), яка у поєднанні зі низьким спадним або низьким висхідним різновидами термінального тону допомагає донести важливу інформацію або висловити категоричне судження. В окремих висловленнях (4,76%) маніфестується поступово спадна ступінчаста шкала з порушеною поступовістю, у якій спеціальним підйомом виділяється семантично найважливіше слово у ІГ.

У мовленнєво-музичних творах з домінуванням музики та консонансним видом взаємодії тексту й музики поряд з поступово спадною ступінчастою шкалою (12,57%) наступною за рекурентністю є поступово висхідна ступінчаста шкала (11,34%). У мовленнєво-музичних творах офіційної комунікації зазначений різновид шкали оформлює запитання, в основному риторичні, які апелюють до громадянської свідомості реципієнтів, спонукаючи їх шукати відповідь на питання історичного, громадянського характеру й акцентуючи їхню увагу на важливих суспільних проблемах:

'O say, § 'can you see, § by the \dawn's early |light,|

What so 'proudly we 'hailed § at the 'twilight's 'last 'gleaming?||




Частка функціонування решти різновидів шкали невисока. Так у творах з домінуванням мовлення та консонансною взаємодією тексту й музики зафіксовано нечисельні випадки поступово висхідної ступінчастої шкали (1,58%) та поступово спадної ковзної шкали (3,17%). У творах з переважанням музики та консонансною взаємодією тексту й музики частка поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю становить 8,31%, а поступово спадної ковзної шкали – 5,64%.

Наступний фрагмент мовленнєво-музичного твору з домінуючою мовленнєвою інтонацією та консонансним видом взаємодії тексту й музики демонструє варіювання типу шкали залежно від комунікативно-прагматичної настанови мовця та її передачу музичними засобами:

¹Mungo_jerrie ξ and ¹Rumpel_tea_zer ξ

were a \searrow very no \searrow torious \uparrow couple of \searrow cats ||



Зазначимо тут, що навіть, не будучи абсолютно попередньо знайомими з Мангоджеррі та Рамплтізер – головними персонажами аналізованого однойменного віршового твору Т.-С. Еліота та його мовленнєво-музичного варіанта з мюзиклу Е. Л. Веббера «Коти», аудитори вже з першого висловлення кваліфікували їх як веселих, хитрих, дещо злодійкуватих непосид.

Такому швидкому розумінню характеру героїв сприяло відповідне інтонаційне оформлення, основною прагматичною настановою якого було зацікавити слухача, викликати в нього інтерес до бешкетників і дрібних злодюжок Мангоджеррі та Рамплтізер і власне вже у першому висловленні натякнути на особливості їхньої вдачі.

Як свідчить інтонограма, реалізація смислу висловлення у першій ІГ (*¹Mungojerrie*), темп якої сприймається як сповільнений, відбувається за рахунок середньо-пониженого спадного термінального тону, реалізованого у зоні середньої швидкості зміни його руху. Термінальному тону передує усічена шкала, у межах якої неядерним повним наголосом, актуалізованим на середньо-підвищеному тональному рівні та підкріпленим підвищеною гучністю, виділяється перший склад імені одного з персонажів, що у свою чергу акцентує увагу на героєві та сприяє зростанню зацікавленості у слухача. Характеристики другої ІГ (*and ¹Rumpel₁teazer*), у межах якої згадується ім'я другого персонажу Рамплтізер, практично дублюють інтонацію попередньої ІГ, що, ймовірно, може свідчити про спробу продемонструвати рівність між персонажами, їхню схожість, ніби характеризувати їх висловом «обоє рябоє», що практично ніколи не має позитивної конотації.

Високий рівень ЕПП цього фрагмента підтверджується реалізацією у третій ІГ (*were a \very no\torious ↑couple of \cats*) емоційно-сміслового навантаження у вигляді поступово спадної ковзної шкали з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на слові ↑*couple*), що у поєднанні зі сповільненим темпом, помірною гучністю, змішаним ритмічним рисунком та переконливим тембром залучають реципієнта до сприйняття значущості описуваних персонажів.

Певної таємничості та загадковості образам Мангоджеррі і Рамплтізер додає музичне оформлення цього фрагмента, головну роль у якому відіграють частотні інтервали між двома сусідніми звуками в гамі, тобто секунди в музичній термінології, які звучать у спадній послідовності. Інтрига втілюється також і за рахунок синкопування, тобто зміщення акценту з сильної долі музичного метру на слабку, що зумовлює превалювання пунктирного ритму. Необхідно також зазначити, що важливу роль у підсиленні інтересу слухачів до персонажів відіграє реалізація фрагмента у помірному темпі на тлі помірної гучності, які надають ваги та значущості зображуваним персонажам.

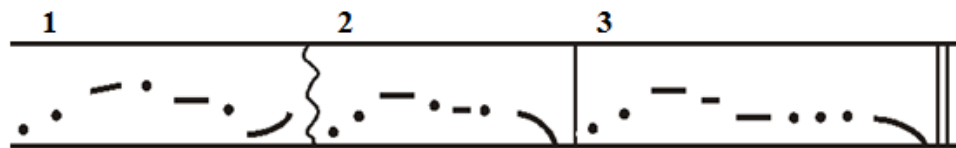
При цьому із нотного зображення видно, що спадний (у першій та другій ІГ) та хвилеподібний (у третій ІГ) мелодичний контур вірша зберігається і в його мовленнєво-музичному варіанті. Емоційно-сміслове навантаження третьої ІГ (*were a very notorious couple of cats*), втілене у поетичному творі за допомогою поступово спадної ковзної шкали з порушеною поступовістю, у мовленнєво-музичному варіанті характеризується, з одного боку, виконанням у зоні підвищеної гучності й підвищенням тону на слові *notorious* та його дещо протяжним проспівуванням, а, з іншого боку, приглушеним виконанням словосполучення *couple of cats*. Така односпрямована дія лексики й інтонації надає фрагментові ефекту містичності й загадковості та підвищує рівень ЕПП твору.

Результати аналізу актуалізації **тонального діапазону** досліджуваних мовленнєво-музичних творів зведено у таблицю Б. 6. Дані таблиці свідчать, що у творах з домінуванням мовлення превалює середній тональний діапазон (59,37%). Другою за частотою визначено актуалізацію розширеного діапазону (37,5%), який, на нашу думку, переважає у висловленнях з високим рівнем ЕПП та залежить від ступеня вираження конкретного комунікативно-прагматичного наміру мовця. Частота реалізації висловлення у звуженому тональному діапазоні, що є відносно низькою (3,13%), відзначена як така, що сприяє зростанню рівня ЕПП висловлення і твору.

Вплив емоційно-сміслового навантаження на модифікації тонального діапазону від розширеного до звуженого у межах одного фрагмента віддзеркалює такий приклад:

There's a 'whisper 'down the line § at '11.°3 9|

When the 'Night °Mail's 'ready to depart. //



У наведеному прикладі нейтральне емоційне забарвлення першої ІГ (*There's a 'whisper 'down the line*) та другої ІГ (*at '11.°39*), притаманне інтродуктивним висловленням, забезпечується насамперед поєднанням поступово спадної ступінчастої шкали з висхідним термінальним тоном, актуалізованим на середньо-пониженому тональному рівні, у першій ІГ та усіченої шкали зі спадним термінальним тоном, реалізованим на низькому висотно-тональному рівні, у другій.

При цьому середня швидкість зміни руху термінальних тонів в обох ІГ, розширений (перша ІГ) та середній (друга ІГ) тональний діапазон реалізації смислу висловлення на тлі помірної гучності, простого регулярного ритму, а також прискореного темпу допомагає слухачеві відразу зануритися в метушливу атмосферу залізничного вокзалу.

Реалізація висхідно-спадного мелодичного контуру третьої ІГ (*When the 'Night °Mail's 'ready to depart*) у звуженому діапазоні на фоні зниженої гучності та помірного темпу у поєднанні із поступово спадною ступінчастою шкалою та низьким спадним термінальним тоном з мінімальною зміною швидкості напрямку його руху надає описуваній події важливого значення, значущості та навіть певної загадковості й утаємниченості.

За даними аудитивного аналізу музичного варіанта досліджуваного фрагмента суттєві модифікації тонального діапазону у ньому не зафіксовані. На відміну від поетичного фрагмента, у мовленнєво-музичному, виконаному у межах однієї октави (від ноти «мі» першої октави до другої), зареєстровано поступове розширення діапазону, що пов'язується з розгортанням і розвитком сюжету. Таким чином композитор, нівелюючи закладений у поетичному творі ефект загадковості, відразу занурює слухача у метушню вокзалу, що супроводжується гучністю мецо форте та підсилюється темпом алегрето.

Щодо актуалізації тонального діапазону у творах з домінуванням музичної інтонації, то серед них зафіксовано найвищі показники розширеного тонального діапазону (46,36%). Вагому частку складають також зони середнього (36,84%) та широкого (10,54%) діапазону. Таке варіювання

показників пояснюється, у першу чергу, високим рівнем ЕПП переважної кількості аналізованих фрагментів цієї групи.

Закономірності частоти функціонування *типів термінального тону* у мовленнєво-музичних творах, що актуалізуються в офіційній комунікації, відображено в таблиці Б. 7.

Дані таблиці свідчать, що переважна більшість досліджуваних фрагментів, незалежно від типу домінуючої інтонаційної моделі, характеризується підвищеною частотою функціонування різновидів спадного термінального тону. Серед його різновидів у творах з домінуванням мовленнєвої інтонаційної моделі превалює середньо-понижений тон (26,86%). Високою рекурентністю відзначені також середньо-підвищений (20,89%) та низький (22,38%) його різновиди.

Щодо низького висхідного термінального тону, який зареєстровано переважно в ситуаціях, коли мовець намагається привернути увагу слухача до певної інформації, то його частота складає 11,94%. Ступінь важливості такої інформації підвищувався завдяки варіювання актуалізації середньо-підвищеного та середньо-пониженого висхідного термінальних тонів, частота функціонування яких зафіксована на рівнях 5,97% і 7,46% відповідно. Для ілюстрації цього розглянемо наступний фрагмент:

The 'Rum 'Tum Tugger § is a 'Curious Cat//



Інтонаційне оформлення наведеного прикладу є типовим для інтродуктивного висловлення, прагматична спрямованість якого полягає у спробі зацікавити слухача у подальшому розгортанні подій. Завдяки цьому просодична організація аналізованого фрагмента викликає у слухача інтерес до персонажу кота Рам-Там-Таггера, провідну роль у чому відіграють насамперед

модифікації тональних інтервалів на стику синтагм та на відрізку ділянки «передтакт – термінальний тон» інтонаційного контуру.

З інтонограми видно, що висхідно-спадно-висхідний мелодичний контур першої ІГ (*The 'Rum 'Tum /Tugger*) реалізується у зоні розширеного тонального діапазону. Актуалізація поступово спадної ступінчастої шкали й низького висхідного термінального тону на слові */Tugger*, реалізованого з малою швидкістю зміни напрямку його руху, на тлі прискореного темпу, простого регулярного ритму та підвищеної гучності, обов'язково приверне увагу слухача до кота Рам-Там-Таггера.

Висотно-тональний рівень початку висхідно-спадно-рівного мелодичного контуру другої ІГ (*is a 'Curious /Cat*) середньо-підвищений, що у поєднанні з середньо-пониженим рівнем завершення першої ІГ формує середній позитивний тональний інтервал. Таке співвідношення тональних рівнів на стику інтонаційних груп у поєднанні із негативним розширеним інтервалом у другій ІГ, яка є ремою висловлення, на ділянці «передтакт – термінальний тон» водночас дозволяє передати перебірливий, примхливий, непосидючий, вередливий характер Рам-Там-Таггера, посилюючи зацікавленість слухача і безпосередньо до персонажу, і до подальшої оповіді. Розширений тональний діапазон реалізації другої ІГ, поєднання середньо-пониженого спадного термінального тону з полісилабічним рівним затактом на тлі простого регулярного ритму, помірна гучність та сповільнений темп промовляння ще більше зацікавлює слухача та переконує його у неабиякій неординарності кота Рам-Там-Таггера. Окрім того, зазначені просодичні параметри є типовими для оформлення реми висловлення.

З аналізованого нами нотного зображення видно, що початок мовленнєво-музичної фрази з терцового тону і спадного руху мелодії та її завершення рівним контуром, що втілюється дрібними тривалостями нот, реалізованими на нижчій октаві, практично дублює мелодичний контур поетичного фрагмента. Зокрема початок фрази співвідноситься з поступово спадною ступінчастою шкалою першої ІГ й термінальною частиною другої ІГ, яка оформлена низьким

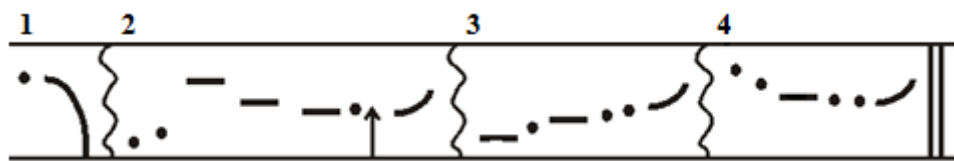
спадним термінальним тоном та низьким рівним затактом. Окрім того, широкий інтервал зі спадним звучанням у мовленнєво-музичному фрагменті співвідноситься із середнім позитивним тональним інтервалом у другій ІІ мовленнєво-музичного твору.

Аналізом встановлено також, що у творах з переважанням музики приблизно рівновеликою частотою функціонування характеризуються середньо-підвищений і середньо-понижений різновиди спадного термінального тону, показники якого становлять відповідно 34,28% і 32,06% у творах з консонансною взаємодією тексту й музики та 22,73% і 27,78% у творах з дисонансною. Щодо низького спадного тону, то йому у творах з переважанням музики не властива висока частота (16,98%), що радше компенсується досить вагомим показником частоти рівного низького тону (11,10%).

Суттєвими є показники рекурентності висхідного середньо-підвищеного (12,97%) та висхідного середньо-пониженого (13,63%) термінальних тонів у творах з домінуючою музично-мовленнєвою інтонаційною моделлю та дисонансним видом взаємодії тексту і музики, наприклад:

–O 'say, § does that 'star-'spangled 'banner ↑yet 'wave §

'O'er the 'land of the 'free, § –and the 'home of the 'brave? ||



Показники актуалізації *темпу* мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації зведено в таблицю Б. 8. Дані таблиці свідчать, що у мовленнєво-музичних творах цього виду комунікації найвищою є частота помірного темпу, що становить 57,69% у творах з домінуванням мовлення та консонансним видом взаємодії тексту й музики. У творах з переважанням музики та консонансним видом взаємодії тексту й музики цей показник дорівнює 77,78%, дисонансним –

58,19%. Така висока частота функціонування помірного темпу у творах з виразним музичним акцентом цілком узгоджується з превалюванням у них легатоподібного плавного ритму (див. табл. Б. 9) та суттєвих показників частоти рівного термінального тону (див. табл. Б. 7), які у сукупності надають звучанню урочистого забарвлення, в цілому характерного для зазначеного виду творів.

Другими за частотою актуалізації у мовленнєво-музичних творах відзначені зони сповільненого (26,92%) та прискореного (15,38%) темпу. Музично-мовленнєвому різновиду аналізованих творів притаманна однакова частота актуалізації прискореного та сповільненого темпу (11,11%). Проте швидкий та повільний різновиди темпу не властиві для досліджуваних мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації.

Аналіз *ритмічної структури* фрагментів мовленнєво-музичних творів, що функціонують в офіційній комунікації (табл. Б. 9), показав, що найтипівішим для творів із домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю є простий ритм (74,07%), у той час як для творів із превалюванням музичної складової — легатоподібний (64,29%).

Другим за частотою у творах з переважанням вербального начала зареєстровано стакатоподібний ритм (14,81%), тоді як у творах з превалюванням музики частка його актуалізації мінімальна (1,56% і 4,33% у творах з консонансним та дисонансним видом взаємодії відповідно).

Менш значною є рекурентність у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю складної (7,41%) та змішаної (3,71%) ритмічної будови, яка, як власне і стакатоподібна, виникала за рахунок високої частоти актуалізації усічених шкал або їхньої відсутності, поступово спадних ступінчастих шкал з перерваною поступовістю та високої вживаності середніх позитивних тональних інтервалів на стику усіх ІІ та на ділянках «передтермінальна частина – ядро».

Описані закономірності актуалізації темпоральних характеристик та ритмічної структури якнайкраще ілюструються наступним фрагментом.

As 'knockabout \clowns, /'quick-\change co\medians, |

\tight-rope \walkers & and \acrobats |

They 'had an ex\tensive repu\tation. ||



У цьому випадку опис основних якостей та видатних здібностей Мангоджеррі і Рамплтізер забезпечується специфічним інтонаційним оформленням аналізованого відрізка, яке полягає у подрібненому членуванні фрагмента на короткі ІГ, що підвищує ступінь його емоційності, варіюванні темпу від помірного до сповільненого, складній стакатоподібній ритмічній структурі за рахунок високої рекурентності середніх позитивних тональних інтервалів на стику всіх ІГ, а також концентрації основного емоційно-сміслового навантаження на спадних термінальних тонах, яким притаманна ускладнена конфігурація.

З інтонограми видно, що реалізація інформаційно-сміслових центрів першої ІГ (*As 'knockabout \clowns*), другої ІГ (*'quick-\change co\medians*) та третьої ІГ (*\tight-rope \walkers*) відбувається за рахунок актуалізації у їхніх межах середньо-підвищених термінальних тонів, реалізованих у зоні середньої (перша і друга ІГ) та високої (третя ІГ) швидкості зміни їхнього руху. При цьому початок руху спадного ядерного тону четвертої ІГ (*and \acrobats*) зафіксовано у високій зоні тонального рівня. Окрім того, зазначений термінальний тон вирізняється своєю складною структурою, яка охоплює ядерний складоносій з висхідним рухом тону, що завершується на середньо-підвищеному рівні, та два ненаголошені склади спадного затакту на низькому тональному рівні, що передає непосидючу вдачу котів-бешкетників. Невгамовний характер описуваних персонажів та швидка зміна їхнього настрою на просодичному рівні втілюються за рахунок контрастів тональних міжсинтагменних інтервалів:

широкого негативного на стику першої і другої ІГ, другої і третьої ІГ, а також середнього негативного на стику третьої та четвертої ІГ.

Пауза (296 мс), яка передує останній п'ятій ІГ (*They ^had an ex^tensive reputation*), готує слухача до сприйняття важливої інформації, надаючи висловленню значущості, категоричності. Таке відчуття підтверджується реалізацією на смислових центрах ІГ: високого спадного кінетичного тону на інтенсифікованому таким чином смислу слова *ex^tensive* та середньо-підвищеного спадного термінального тону на *reputation*, якому притаманна ускладнена структура, яка забезпечується висхідним рухом тону на ядерному складоносієві, що реалізується на середньо-підвищеному рівні, та низьким рівним затактом. Актуалізація зазначених різновидів термінального тону на тлі помірного темпу, середніх показників гучності, складного ритму та модифікацій діапазону від розширеного до середнього надає висловленню інтригуючого і саркастичного тембрального забарвлення.

Мовленнєво-музичний варіант аналізованого поетичного фрагмента кваліфікувався аудиторіями-музикантами як такий, що передає інтригу і в той самий час енергійність, жвавість. Такий характер музичного оформлення забезпечується інтервалами між двома сусідніми звуками в гамі (секундами) та синкопами, тобто зміщеннями акценту з сильної долі такту на слабку. Важлива роль у передачі настрою фрагмента належить при цьому темпу, який кваліфікувався як *con moto moderato*, тобто як помірний з тенденцією до пожвавлення, та складним пунктирним ритмом. Ядерні складоносії вербального тексту у його мовленнєво-музичному варіанті виокремлювалися підвищенням висотно-тонального рівня та подовженим проспівуванням. Неспівпадіння мовленнєвого та музичного акцентів у третій ІГ (*tight-rope walkers*), де спостерігається зміщення ядерного наголосу з *tight* на *walkers*, пояснюється підвищенням вокального потенціалу фонем /ɔ:/ в останньому.

Щодо частотних показників актуалізації **гучності** мовленнєво-музичних творів, то результати їх варіювання зведено нами у таблицю Б. 10. Відповідно до показників таблиці гучність мовленнєво-музичних творів кваліфікувалася як

підвищена, помірна, знижена з переважанням помірної (75,71% – у творах з домінуванням вербального компонента, 52,46% – у творах з переважанням музики та консонансним видом взаємодії тексту і музики, 47,15% – у творах з превалуванням музики та дисонансним видом взаємодії тексту і музики).

Досить високими показниками був відзначений підвищений різновид гучності у творах з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю (15,21%) та музичною інтонаційною моделлю (32,05% для консонансного виду взаємодії тексту і музики, 15,38% – для дисонансного). Це, на нашу думку, зумовлено головним чином семантичними особливостями цих творів, оскільки підвищення гучності реєструвалося на семантично вагомих лексемах.

Окремо слід зауважити, що широкий спектр модифікацій гучності від підвищеної до низької часто реєструвався у межах одного мовленнєво-музичного висловлення, що одноголосно кваліфікувалося аудитором як засіб підвищення ЕПП твору. Зазначену закономірність демонструє такий мовленнєво-музичний фрагмент:

So 'nothing •goes 'wrong ξ on the 'Northern \Mail |

When 'Skimble•shanks is a\board. ||



З наведених інтонограми та нотного зображення висловлення очевидна односпрямована дія вербальних та музичних засобів у передачі смислу фрагмента, метою якої є переконати слухача у важливості та незамінності Скімблшенкса та запевнити у спокої та порядку. Такі інтенції головним чином досягаються, на нашу думку, за рахунок модифікації гучності від підвищеної у першій ІГ (*So 'nothing •goes 'wrong*) до помірної у другій та третій ІГ (*on the 'Northern \Mail |When 'Skimble•shanks is a\board*) та поступового звуження тонального діапазону від розширеного (перша ІГ) до середнього (друга й третя

ІГ). При цьому підсилення гучності у першій ІГ на слові *nothing* у комбінації з високим висхідним термінальним тоном, широким діапазоном ІГ на тлі помірного темпу та простого регулярного ритму підвищує ступінь переконливості повідомлення.

Наступне поступове звуження діапазону, зниження гучності та сповільнення темпу, коротка міжсинтагменна пауза (246 мс), так звана *boundary pause* [333, с. 267-270], між другою та третьою ІГ у поєднанні з м'яким, майже шепочучим тембром переконливо засвідчує шанобливе ставлення автора до Скімблшенкса та впевненість у його здібностях.

У мовленнєво-музичному варіанті аналізованого фрагмента значні модифікації гучності, яка кваліфікувалася аудитором як *mezzo-forte*, тобто помірно підвищена, не були зафіксовані. Разом з тим на ділянках, де в поетичному варіанті реєструвалося підвищення гучності, було зафіксовано підвищення рівня тону.

Аналіз цього фрагмента аудитором-музикантом засвідчив неспівпадіння темпоральних характеристик мовлення і музики, оскільки, на відміну від поетичного, мовленнєво-музичному варіанту притаманний темп *allegretto vivace* (пожвавлений) виконання. Такий темп, у принципі, не суперечить загальному запальному й веселому настрою твору, до того ж у поєднанні із пунктирним ритмом та виконанням останнього складу *a\board* вигуком у супроводі тромбону не лише підсилює вагомість персонажу і його діяльності, а й ніби передає звуки руху потяга, набуваючи звукозображувальних властивостей.

Узагальнені дані частоти тонального ***інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра*** (табл. Б. 11) свідчать про найбільшу рекурентність негативного інтервалу між цими ділянками в усіх аналізованих фрагментах мовленнєво-музичних творів. Дані таблиці свідчать, що у творах з превалюванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі домінуючим встановлено розширений інтервал (14,46%), другим за частотою є вузький

(12,54%). Досить рекурентними також є середній (10,62%) та широкий (8,69%) негативний інтервали.

Для творів із виразним музичним інтонаційним оформленням властивою стає реалізація негативного інтервалу у середній (16,67%), вузькій (15,73%) та розширеній (13,70%) зонах. Разом з тим в аналізованому виді мовленнєво-музичних творів високою частотою характеризується позитивний інтервал, реалізований у середній зоні (17,81%).

Аналіз частоти *інтервалу на стиках синтагм* засвідчив значне домінування позитивного інтервалу (табл. Б.12). Таблиця свідчить, що у обох типах аналізованих творів найрекурентнішою є вузька зона реалізації позитивного інтервалу (18,42% для творів з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та 19,44% – у творах з домінуючою музично-мовленнєвою інтонаційною моделлю). Твори з мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю маркуються досить високими показниками частоти міжсинтагменного інтервалу у розширеній (15,79%), середній (15,79%) та широкій (10,53%) зонах. Щодо творів із переважанням музики, то в них другими зареєстровано рівнозначні показники розширеного та звуженого міжсинтагмених інтервалів (13,89%).

Частотні показники *пауз* у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у офіційній комунікації, наведено у таблиці А.13. Як свідчать дані таблиці, найвищою рекурентністю відзначена міжсинтагмена незаповнена перцептивна пауза, показники якої становлять 67,25% для творів з домінуванням мовлення та консонансною взаємодією тексту і музики та 65,14% для творів з домінуванням музичного компонента та консонансною взаємодією тексту й музики та 59,27% – з дисонансною.

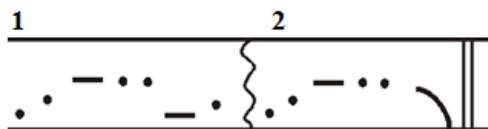
Другою за частотою для всіх різновидів мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації зафіксовано коротку міжсинтагменну паузу (non-boundary pause [333, с. 267-270]). Для творів з домінуючою музичною інтонаційною моделлю властивою також є підвищена частота актуалізації середніх незаповнених міжсинтагменних пауз (11,72%).

Функціонування довгих міжсинтагменних пауз не характеризується високими показниками і складає 7,02% у творах з домінуванням мовлення та консонансною взаємодією тексту і музики; 5,43% у творах з переважанням музики та консонансною взаємодією тексту й музики та 8,53% – з дисонансною. Водночас частота цього різновиду паузи зазвичай значно підвищує рівень ЕПП твору, надаючи висловленню значущості, готуючи у такий спосіб слухача до сприйняття важливої інформації та у поєднанні з м'яким тембром, поступовим звуженням частотного діапазону, зниженням гучності та сповільненням темпу переконливо свідчить про шанобливе ставлення мовця до певного персонажа чи ситуації.

3.2.2. *Інтонаційні засоби оформлення англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують у неофіційній комунікації.* Установлені аудиторами типові характеристики **передтакту** в англомовних мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації, зведено у таблицю В. 1 додатку В.

Дані таблиці свідчать, що, незалежно від домінування мовлення чи музики в інтонаційній моделі мовленнєво-музичного твору, найрекурентнішим є висхідний тип передтакту, частота якого складає 62,51% у творах з переважанням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі і 51,22% у творах з просодичним домінуванням музики. У більшості реалізацій мовленнєво-музичних творів неофіційної комунікації висхідний передтакт виконує функцію підвищення семантичної зв'язності суміжних ІГ, наприклад:

*If you ¹offer him *pheasant* & he would ²rather have *grouse*.||*



Другим за рекурентністю в усіх типах аналізованих творів зареєстровано низький передтакт, частота якого становить 28,12% у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та 27,73% – музично-

мовленнєвою. При цьому слід відзначити, що у творах з переважанням музичного компонента вагома частка належить актуалізації високого передтакту (15,68%), який зафіксовано переважно у фрагментах з високим рівнем ЕПП, у яких зазначений різновид передтакту сприяє вираженню широкого спектру емоцій: від гніву до радості, наприклад:

Then the /family would ,say: § “ –It’s /that \horrible /cat! ||

It was \Mungojerrie § — –or \Rumpelteazer!” ||



У цьому прикладі реакція господарів на неприємну звістку про таємниче зникнення страв для святкової вечері та їхні здогадки щодо винуватців цього інциденту отримує відповідне просодичне оформлення, у якому визначну роль у передачі смислу висловлення відіграє контраст висотно-тональних рівнів актуалізації передтактів, а саме висхідного у першій ІГ (*Then the /family would ,say*) та третій ІГ (*It was \Mungojerrie*) і високого у другій ІГ (*–It’s /that \horrible /cat!*) та четвертій ІГ (*–or \Rumpelteazer*).

З інтонограми видно, що у першій ІГ початок висхідно-спадно-висхідного мелодичного контуру реалізується у зоні низького висотно-тонального рівня, а завершення – у зоні середньо-пониженого за рахунок руху низького висхідного термінального тону (*,say*).

У той самий час початок хвилеподібного мелодичного контуру другої ІГ актуалізується у зоні високого тонального рівня, таким чином формуючи розширений позитивний інтервал на стику ІГ. Крім того, у межах другої ІГ зафіксовано звужений негативний інтервал на стику «передтакт – такт» та звужений позитивний інтервал на стику «такт – термінальна група».

Подібні коливання висотно-тонального рівня у поєднанні з високим спадним термінальним тоном (*\horrible*), реалізованим у зоні прискореної

швидкості зміни напрямку його руху та на зниженому рівні гучності, при полісилабічному затакті передають надзвичайне збудження мовця неприємною ситуацією і його роздратування.

У третій ІГ реалізація середньо-підвищеного спадного термінального тону на *Mungojerrie* на тлі помірних гучності і темпу звучить категорично, ствердно, і, здавалося б, не залишає сумнівів щодо того, хто ж саме винен у прикрій події. Проте широкий позитивний інтервал на стику третьої та четвертої ІГ, утворений за рахунок низького полісилабічного затакту третьої ІГ та високим передтактом четвертої ІГ, вказує на неоднозначність ситуації. Сумніви господарів щодо того, хто насправді винен у скоєному, також допомагає передати і розширений негативний тональний інтервал у межах четвертої ІГ ($\bar{ }or$ *Rumpelteazer*), утворений на стику високого передтакту ($\bar{ }or$) й термінальної групи (*Rumpelteazer*). Середньо-понижений спадний термінальний тон, реалізований у зоні великої швидкості зміни його руху, на тлі помірних гучності і темпу звучить категорично, а відтак стає зрозуміло, що визначити винуватцем прикροї події одного із котів неможливо.

Аналіз мовленнєво-музичного варіанта аналізованого фрагмента засвідчив збіг просодичних характеристик передачі низького висхідного передтакту засобами мови і музики. З нотної візуалізації фрагмента видно, що висхідний низький передтакт *Then the* першої ІГ передається на один тон нижче наступної ноти, формуючи висхідний мелодійний контур. Подібним чином у третій ІГ висхідний передтакт *It was* реалізується за рахунок його виконання на октаву нижче з поступовим висхідним рухом.

Щодо актуалізації висхідного передтакту, то зареєстровано певні розбіжності у його передачі мовними й музичними засобами. Так аналіз аудиторів-музикантів засвідчив виконання висхідного передтакту на одному рівні з попереднім звуком і незначну тональну різницю з наступним. Разом з тим розширений міжсинтагменний інтервал поетичного варіанта, який утворюється за рахунок тональної різниці закінчення термінального тону та високого передтакту, у мовленнєво-музичному варіанті реалізується за

допомогою перцептивної паузи перед передтактом *It's that*, утвореної внаслідок подовженого виконання *say*.

Цікаво також, що високий передтакт четвертої ІГ *for* реалізується шляхом значного зниження тону, що виконується на октаву нижче. Не дивлячись на тональні відмінності у передачі передтакту у мовленні та музиці, зареєстровані розбіжності вказують на семантичну вагомість аналізованого компонента інтонаційної структури мовленнєвого і мовленнєво-музичного тексту.

Під час проведення експерименту аудиторями було охарактеризовано також **висотно-тональний рівень початку і завершення ІГ** мовленнєво-музичних фрагментів, показники частоти яких відображено у таблицях В. 2 та В. 3 відповідно.

Дані таблиці В. 2 свідчать про найвищу рекурентність низького початку ІГ, що складає 43,42% у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю і у 43,76% творах з переважанням музики. Другим за частотою для творів з превалюванням вербального компонента є середньо-понижений рівень початку ІГ (26,82%). Високий рівень представлений найменшим показником (3,23%), у той час як екстрависокий та екстранизський рівні початку взагалі не притаманні аналізованому типові мовленнєво-музичних творів.

У фрагментах з домінуванням музики другою за частотою є реалізація початку висловлення у середньо-підвищеній зоні (25,02%). Практично однаковими показниками відзначено зони високого (11,43%) та середньо-пониженого рівнів (12,47%). Відмінною ознакою творів з домінуванням музики є вагома частка актуалізації екстрависокого рівня початку ІГ (7,32%), що зазвичай сприяє семантичній зв'язності суміжних ІГ, а також цілком узгоджується з досить значними показниками частоти високого тонального рівня їх завершення.

Щодо тонального рівня завершення ІГ у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації, то показники його частоти зведено нами у таблицю В. 3.

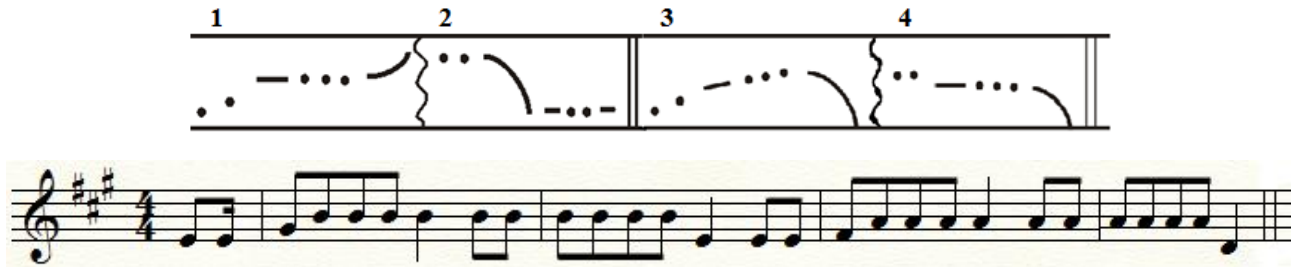
Дані таблиці свідчать про переважання низького тонального рівня завершення ІГ в аналізованих творах, яке становить 67,35% у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю. У творах з домінуванням музичного компонента цей показник дорівнює 51,04%.

Другим за частотою у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю є середньо-понижений рівень завершення ІГ (21,57%). На відміну від них у творах з домінуванням музичного компонента високими показниками відзначено високий рівень завершення ІГ (43,72%), рекурентність якого фіксувалася при передачі переважно негативних емоцій, зокрема, роздратування, гніву, розчарування тощо.

Наочне уявлення щодо варіювання тональних рівнів початку та завершення мовленнєво-музичних фрагментів демонструє такий приклад:

If you 'put him in a 'house § —he would \much prefer a flat,||

If you 'put him in a \flat § then he'd \rather have a \house.||



Аналіз інтонограми свідчить, що тональний рівень початку висхідного мелодичного контуру першої ІГ (*If you 'put him in a 'house*) є низьким, а рівень її завершення є високим за рахунок висхідного руху термінального тону, що є типовим інтонаційним оформленням підрядного речення, яке передує головному. Разом з тим велика швидкість зміни руху високого вузького висхідного термінального тону на слові *'house* першої ІГ, широкий тональний діапазон її реалізації у поєднанні з помірною гучністю, простим регулярним ритмом та помірним темпом свідчить про емоційне збудження мовця.

Початок рівно-спадно-рівного мелодичного контуру другої ІГ (*—he would \much prefer a flat*), яка є головним реченням, реалізується у зоні

екстрависокого тонального рівня. Зростання ступеня емоційності маркується реалізацією високого спадного термінального тону у зоні великої швидкості зміни напрямку його руху, що у поєднанні з рівним полісилабічним затактом на тлі складної ритмічної структури, помірних темпу та гучності надає звучанню висловлення категоричності і засвідчує перебірливість, примхливість та капризність описуваного персонажа Рам-Там-Таггера.

Вираження семантичного контрасту між *house* та *flat* продовжується у наступній частині аналізованого відрізка та набуває відповідного інтонаційного оформлення. З інтонограми бачимо, що тональний рівень початку і завершення висхідно-спадного мелодичного контуру третьої ІГ (*If you 'put him in a 'flat*) низький, у той час як четверта ІГ (*then he'd 'rather have a 'house*) характеризується середньо-підвищеним висотно-тональним рівнем початку. Саме за рахунок утвореного таким чином розширеного позитивного інтервалу й передається специфіка інтонаційного оформлення цього висловлення, яке демонструє перебірливість Рам-Там-Таггера, його капризність (хоче жити в квартирі, коли йому пропонують будинок, і навпаки). Реалізація середньо-підвищеного спадного тону *'flat* у зоні середньої швидкості зміни його руху з дещо підвищеною гучністю на тлі помірного темпу та простого регулярного ритму передає констатацію факту, завершену дію і легке роздратування мовця. Поступове зниження показників гучності, звуження діапазону (від розширеного до середнього) та середньо-понижений термінальний тон, реалізований із середньою швидкістю зміни напрямку його руху, свідчать про розчарування мовця, відчай, безвихідь, від усвідомлення такої примхливої та вибагливої вдачі кота Рам-Там-Таггера.

Результати аналізу показників *тунів шкали* у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації, представлено в таблиці В. 5. Як свідчать дані таблиці, у мовленнєво-музичних творах неофіційної комунікації, подібно до офіційної, має місце висока рекурентність усіченої шкали. Так для творів з домінуванням вербальної складової частота її функціонування становить 49,05%, а у творах з переважанням музики цей

показник дорівнює 54,37%. Суттєву частку (24,51%) у просодичному оформленні фрагментів з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю становить поступово спадна шкала, серед різновидів якої зафіксовані поступово ступінчаста (15,09%), ступінчаста з порушеною поступовістю (7,54%) та скандентна (1,88%).

У творах з домінуванням музичного начала невисокою рекурентністю відзначені спадна ступінчаста шкала з порушеною поступовістю (9,91%) та спадна скандентна шкала (5,24%). Значний відсоток становлять фрагменти мовленнєво-музичних творів, у яких шкала відсутня (загальна частка – 56,67%).

Наступний приклад віддзеркалює специфіку реалізації усічених шкал та поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю у передачі смислу мовленнєво-музичного висловлення:

His ¹coat's [•]very _√shabby, / he's ¹thin as a _√rake, /
And he ¹suffers from _√palsy^ξ that ¹makes his [↑]paw _√shake.

Аналізований фрагмент демонструє контраст між тим, яким кіт Гас, театральний актор, був у молодості (*Yet he was in his youth quite the smartest of cats*), та теперішнім станом кота, який, перебуваючи у вельми поважному віці (*His coat's very shabby, he's thin as a rake // And he suffers from palsy that makes his paw shake*), вже дещо втратив свої попередні якості та здібності (*But no longer a terror to mice or to rats*). Наведені лексико-семантичні контрасти отримують відповідне емоційне забарвлення і на просодичному рівні.

Так опис усіх «переваг» поважного віку Гаса забезпечується інтонаційним оформленням аналізованого фрагмента, у якому провідну роль у передачі смислу відіграють поступово спадна шкала з порушеною поступовістю, реалізація

термінальних тонів на різних тональних рівнях, а також характерний тремтячий тембр голосу, притаманний особам літнього віку.

З інтонограми видно, що спільним для всіх ІГ фрагмента є реалізація початку висхідно-спадного мелодичного контуру у зоні середньо-пониженого тонального рівня. Проте далі мають місце дещо відмінні інтонаційні ознаки актуалізації смислу фрагмента. Так у першій ІГ (*His ¹coat's ^{*}very _vshabby*) зростанню ступеня емоційності сприяє спадно-висхідний термінальний тон на слові *shabby*, що на тлі помірної гучності та співчутливого сумного тембру звучить як дуже прикра і надто небажана, але все ж констатація факту старіння персонажа, що без сумніву викликає у слухача почуття жалю до Гаса. Такий ефект посилюється у другій ІГ (*he's ¹thin as a _vrake*) середньо-пониженим спадним термінальним тоном, реалізованим на тональному рівні на тлі помірної швидкості зміни напрямку його руху, плавного ритму та дещо зниженої гучності.

На відміну від інших термінальних тонів аналізованого фрагмента, спадному тону третьої ІГ (*And he ¹suffers from palsy*) притаманний середньо-підвищений тональний рівень початку та більш розширений діапазон реалізації, що певною мірою інтенсифікує смисл висловлення.

Високий рівень ЕПП фрагмента підтверджується і у четвертій ІГ (*that ¹makes his [↑]paw _vshake*), емоційно-сміслові навантаження якої передається поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на слові [↑]*paw*), що у поєднанні з помірними темпом і гучністю, плавним ритмічним рисунком та тремтячим, «сльозливим» тембром нікого не залишає байдужим до долі Гаса.

Порівняння описаного відрізка з інтонаційним оформленням його мовленнєво-музичного варіанта свідчить про подібність їхнього мелодичного контуру. З нотного зображення видно, що представлений фрагмент звучить у мажорному ладі та реалізується у двох октавах, що відповідає актуалізації мовленнєвого варіанта на різних тональних рівнях. Характерні для поетичного

фрагмента інтонації суму, співчуття реалізуються за допомогою відповідного тембрального забарвлення вокалу виконавця.

Прикладом актуалізації ковзної шкали та вираження емоційно-сміслового насичення твору за рахунок поступово спадної ступінчастої шкали та спеціального підйому слугує такий мовленнєво-музичний фрагмент:

At ¹11. ¹4/2 ξ then the ¹signal's \uparrow nearly \downarrow due//
And the \Downarrow passengers are \Downarrow frantic to a \backslash man//

The image shows a musical score and an intonation diagram. The musical score is in 4/2 time, key of D major (two sharps), and features a steady eighth-note accompaniment. The intonation diagram above the staff is divided into three numbered sections: 1, 2, and 3. Section 1 corresponds to 'At 11. 1/4/2' and shows a rising intonation contour. Section 2 corresponds to 'then the signal's nearly due' and shows a falling intonation contour with a small upward inflection on 'nearly'. Section 3 corresponds to 'And the passengers are frantic to a man' and shows a wide, falling intonation contour.

Напружений тембр мовця реалізується, як видно з інтонограми, за рахунок початку висхідно-спадно-висхідного мелодичного контуру першої ІГ (*At ¹11. ¹4/2*) та висхідно-спадного контуру другої ІГ (*then the ¹signal's \uparrow nearly due*) у зоні низького тонального рівня та їхньої актуалізації в середній зоні тонального діапазону.

Реалізації поступово спадної ступінчастої шкали і низького висхідного термінального тону (у першій ІГ) та поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю (\uparrow *nearly*) і низького спадного термінального тону (у другій ІГ) на фоні простого регулярного ритму, помірного темпу та модифікацією гучності від помірної до дещо зниженої на *nearly due*, а також звучання без перерви у сприйнятті допомагає чітко передати напруження мовця, яке сягає краю.

Драматизм ситуації, напруга і занепокоєння досягають свого піку у третій ІГ (*And the \Downarrow passengers are \Downarrow frantic to a \backslash man*), де зростанню ступеня емоційності сприяє спадна ковзна шкала та високий спадний термінальний тон, актуалізований у зоні помірної швидкості, розширений тональний діапазон, стакатоподібний ритм, прискорений темп та модифікації гучності від помірної

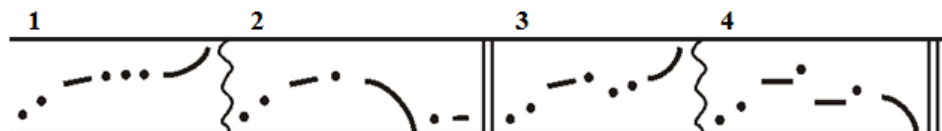
до зниженої, навіть дещо приглушеної на слові *tap*. Зазначимо також, що збільшення ступеня емоційності мовця зумовлює функціонування висхідного передтакту в кожній з ІГ аналізованого фрагмента.

Аналіз цифрових показників частоти різновидів *діапазону* у мовленнєво-музичних творах неофіційної комунікації (табл. В. 6) засвідчив значне варіювання його показників залежно від домінування мовлення чи музики в інтонаційній канві твору. Так для творів з переважанням вербального компонента рівновеликими є показники середнього (49,01%) та розширеного (41,17%) діапазону, у той час як рекурентність цього типу творів у зонах широкого та звуженого діапазону не значна – 3,92% та 5,9% відповідно.

Твори, в яких домінує музично-мовленнєва модель, характеризуються приблизно однаковою частотою широкого (38,09%), розширеного (33,34%) та середнього (28,57%) діапазону з переважанням першого. Типовим прикладом реалізації зазначеної моделі може слугувати наведений нижче фрагмент:

If you 'set him on a 'mouse § then he 'only 'wants a |rat,||

If you 'set him on a 'rat § then he'd 7rather ✕chase a |mouse.||



Аналіз інтонограми наведеного прикладу показав, що тональний рівень початку висхідного мелодичного контуру висловлення є низьким, рівень завершення першої ІГ (*If you 'set him on a 'mouse*) є високим за рахунок завершення висхідного термінального тону у зоні високого висотно-тонального рівня, низький у другій ІГ (*then he 'only 'wants a |rat*) за рахунок середньо-підвищеного термінального тону та низького рівного затакту. Негативний розширений тональний інтервал на стику першої та другої ІГ, перцептивна пауза між ними, варіювання тонального діапазону реалізації ІГ від широкого

(перша ІГ) до розширеного (друга ІГ), велика швидкість зміни напрямку руху спадного термінального тону у другій ІГ на слові *wants* сприймається як емоційна категорична констатація факту невинності складного примхливого характеру персонажа Рам-Там-Таггера.

Відчай мовця й усвідомлення того, що Рам-Там-Таггера неможливо змінити і доведеться сприймати його таким, яким він є, поступово змінюється на роздратованість мовця, його несхвалення поведінки kota. Такий настрій маркується передусім негативним розширеним інтервалом на стику третьої (*If you /set him on a /rat*) та четвертої (*then he'd rather chase a /mouse*) ІГ, а також середньої паузи між ними.

Таке несхвалення і невдоволення мовця допомагають передати також хвилеподібний мелодичний контур четвертої ІГ, розширений тональний діапазон її реалізації, поєднання спадної скандентної шкали з середньо-пониженим спадним термінальним тоном, реалізованим у зоні середньої швидкості, дещо сповільнений темп та знижена гучність надають темброві мовця осудливого забарвлення.

Частотні ознаки типів **термінального тону** у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації, наведено у таблиці В. 7.

З таблиці видно, що у творах з домінуючою мовленнєво-музичною моделлю найбільш рекурентним є спадний термінальний тон, а саме його високий (6,11%), середньо-підвищений (25,03%), середньо-понижений (17,44%) та низький (20,67%) різновиди з переважанням середньо-підвищеного. Другим за рекурентністю постає висхідний термінальний тон, представлений середньо-підвищеним, середньо-пониженим та низьким його різновидами з домінуванням низького (14,61%). Рівний та складний спадно-висхідний термінальні тони представлено мінімальними показниками.

Для творів з домінуючою музичною інтонаційною моделлю характерною також є підвищена частота спадного термінального тону з домінуванням його середньо-підвищеного різновиду. Разом з тим, на відміну від творів з домінуванням мовленнєвої моделі, тут зафіксовано зростання частки високого

спадного тону (10,44%). Відмінною рисою творів, що розглядаються, є також досить значна рекурентність високого висхідного термінального тону (18,61%), який зазвичай зустрічається у таких фрагментах:



З інтонограми фрагмента видно, що реалізація смислу висловлення у першій ІГ (*We must \find him*) відбувається передусім за рахунок спадного термінального тону, який характеризується середньо-підвищеним тональним рівнем початку і низьким тональним рівнем завершення, а також великою швидкістю зміни його руху, що надає висловленню безапеляційної категоричності, даючи слухачеві зрозуміти, наскільки важливо знайти Скімбла.

У цьому прикладі висхідно-спадний мелодичний контур першої ІГ з притаманним їй висхідним передтактом дублюється у другій ІГ (*or the \train*). Проте спадний термінальний тон на аналізованій ділянці вірша характеризується середньо-пониженим рівнем початку та середньою швидкістю зміни руху.

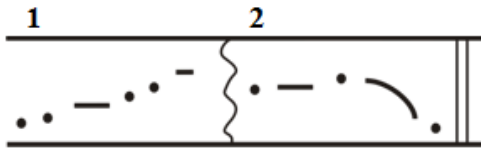
У третій ІГ (*\can't \start*) знервованість поступово переростає в якусь приреченість, відчуття розпачу й безвиході, що передається відповідним тембром мовця. Цей тембр зумовлено малою швидкістю зміни руху спадного термінального тону, реалізованого у зоні низького висотно-тонального рівня. Фразовий наголос, актуалізований на модальному дієслові у його заперечній формі *can't*, лише підсилює відчуття безнадійності й безвиході. З цим пов'язана і низька гучність, характерна для передачі подібного стану.

Таке варіювання висотно-тональних рівнів початку спадних термінальних тонів з модифікацією зміни швидкості їх руху від великої до малої, поступове звуження тонального діапазону, модифікації гучності від помірної на початку висловлення до дещо зниженої наприкінці у поєднанні із простим регулярним

ритмом та прискореним темпом передає атмосферу знервованості, що переходить у відчуття безнадійності.

Типовим прикладом актуалізації середньо-підвищеного висхідного тону може слугувати такий фрагмент:

And there isn't any 'call § — for ^lme to shout it: //



З прикладу видно, що тональний рівень початку першої ІГ (*And there isn't any 'call*) низький, рівень завершення — високий за рахунок висхідного руху тону у полісилабічному затакті. Розуміння мовцем того, що неминуче доведеться змиритися з характером Рам-Там-Таггера, реалізується на просодичному рівні у першій ІГ (*And there isn't any 'call*) за рахунок низького висхідного термінального тону, актуалізованого у зоні малої швидкості зміни його руху, який у поєднанні з висхідним полісилабічним затактом формує висхідний мелодичний контур, який завершується у зоні високого тонального рівня. Негативний звужений інтервал, утворений на стику першої та другої ІГ за рахунок початку другої ІГ на середньо-підвищеному тональному рівні, надає висловленню категоричності, остаточності.

Таке відчуття лише підсилюється у другій ІГ (*— for ^lme to shout it*), у якій емоційно-сміслові навантаження підсилюється середньо-підвищеним спадним тоном, початок руху якого зафіксовано у високій зоні середнього регістру, а завершення — у високій зоні низького. Реалізація зазначених параметрів на тлі помірного темпу, простого регулярного ритму, поступове звуження тонального діапазону від широкого (перша ІГ) до розширеного (друга ІГ) підкріплюють виражений розпач та розгубленість.

Дані щодо актуалізації **темпу** у мовленнєво-музичних творах, функціонуючих у неофіційній комунікації (табл. Б. 8), вказують на найвищу рекурентність його помірного різновиду (52,63% для творів з домінуючою

мовленнєво-музичною інтонацією, 70,58% у творах з домінуванням музично-мовленнєвої інтонації). З таблиці також видно, що швидкий та повільний темп не є характерними для досліджуваних творів. При цьому у творах з домінуванням мовленнєвої інтонації показники прискореного темпу складають 39,47%, тоді як сповільнений актуалізується значно рідше (7,89%).

Для творів з домінуючою музичною інтонацією другим за рекурентністю є сповільнений темп (17,64%). Дещо нижчими (11,76%) є показники прискореного темпу, функціонування якого зазвичай пов'язують з вираженням стривоженості, знервованості, а також рішучості у прийнятті рішень.

Показники частоти актуалізації *ритму* у мовленнєво-музичних творах, функціонуючих у неофіційній комунікації, наведено в таблиці Б. 9.

За даними таблиці найрекурентнішим в обох групах аналізованих творів визнано простий регулярний ритм (68,08% для творів з домінуванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі, 64,72% для творів з виразним музичним компонентом). Водночас досить рекурентним є його легатоподібний різновид (17,03% у творах з домінуючим мовленням, 11,76% у творах з переважанням музичної складової). Цей тип ритмічної будови зазвичай функціонує у поєднанні з помірним темпом, середніми показниками гучності та хвилеподібним мелодичним контуром, надаючи висловленню плавного, умиротвореного, заспокійливого звучання, наприклад:

He ¹loves to regale them, ξ if ¹someone else pays

With anecdotes drawn ξ from his ¹palmiest days.



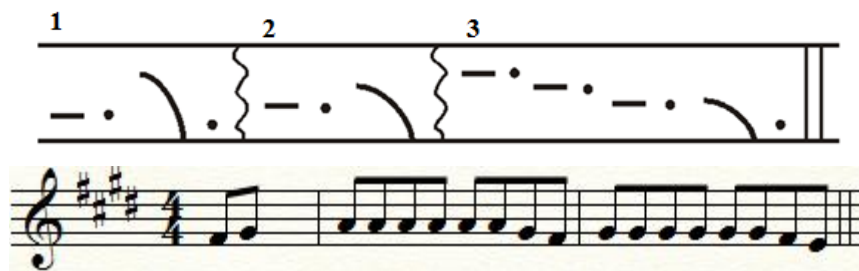
Разом з тим у творах з виразною музичною інтонацією зафіксовано досить високу частоту фрагментів зі змішаною ритмічною структурою (17,64%), у той час як у творах з домінуванням вербального начала її частка складала 10,64%.

Дані щодо частоти реалізації *гучності* у мовленнєво-музичних творах неофіційної комунікації представлені у таблиці В.10. Аналіз показників таблиці свідчить про найвищу рекурентність помірної гучності, яка актуалізується у 65,38% творів із домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та у 59,21% творів із переважанням музичного компонента. Другим за частотою вживання визнано підвищений рівень гучності (19,23% у творах з домінуванням мовлення, 21,45% у творах з виразним музичним акцентом), який реалізується переважно на відрізках актуалізації високого спадного термінального тону та широкого тонального діапазону.

Показники зниженої гучності мають приблизно однаковий розподіл у творах з домінуванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі (15,38%) й у творах з переважанням музики (13,87%). Зниження гучності у цих творах асоціювалося аудитором з пригніченим станом мовця, пов'язаним з розчаруванням та зневірою.

Ілюстрацією взаємозв'язку специфіки варіювання різновидів темпу, ритму й гучності слугує такий мовленнєво-музичний фрагмент:

Saying «'Skimble §/where is 'Skimble §/has he 'gone to 'hunt the ¶himble?//



З інтонограми видно, що наростання напруги, знервованості, тривоги передається, насамперед, за рахунок прискореного темпу, модифікацій гучності від підвищеної до помірної із подальшою тенденцією до зниження, різних висотно-тональних рівнів початку ІГ (низький – у першій, середньо-понижений – у другій, середньо-підвищений – у третій), поступовим звуженням тонального діапазону від широкого у першій ІГ, розширеного – у другій до середнього – у

третій, усічених шкал (перша-друга ІГ) та специфічних характеристик кожного термінального тону.

Так велика швидкість зміни руху високого спадного термінального тону першої ІГ (*Saying* «*Skimble*»), широкий тональний діапазон її реалізації, висхідно-спадний мелодичний контур, підвищений рівень гучності на *Skimble* у поєднанні з прискореним темпом свідчать про емоційне збудження мовця, про його знервованість.

Наростання стривоженості відбивається у другій ІГ (*where is Skimble*) за рахунок дещо вищого, ніж у попередній ІГ, середньо-пониженого рівня початку висловлення, усіченої шкали у поєднанні із середньо-підвищеним спадним термінальним тоном, реалізованим із середньою швидкістю зміни його руху.

Такий настрій підтримується інтонаційним оформленням третьої ІГ (*has he gone to hunt the thimble?*), у якій емоційно-сміслові навантаження передається поступово спадною ступінчастою шкалою, низьким спадним термінальним тоном *thimble*, що характеризується середньою швидкістю зміни його руху, а також помірною гучністю, простим регулярним ритмом та прискореним темпом.

Представлене вище нотне зображення аналізованого мовленнєво-музичного фрагмента свідчить про дублювання музикою мелодичного контуру поетичного з реалізацією при цьому низхідного руху тону на ділянках актуалізації спадних термінальних тонів. Зіставлення поетичного і мовленнєво-музичного варіантів показує тотожність їхніх темпо-ритмічних характеристик: прискорений темп та простий регулярний ритм поетичного твору збігаються із пожвавленим темпом (*allegretto vivace*) та простим ритмом його мовленнєво-музичного варіанта. При цьому ділянки з підвищеною гучністю у музичному варіанті отримують подібне просодичне оформлення, виконуючись дуже голосно, практично викриком, що у нотній візуалізації маркується підписом *ff* – *fortissimo*.

Дані про показники частоти актуалізації тонального *інтервалу між передтермінальною і ядерною ритмогрупами* наведено у таблиці Б.11.

Таблиця свідчить про найвищу рекурентність нульового тонального інтервалу на цій ділянці ІГ (39,13% для творів з мовленнєво-музичною домінуючою інтонаційною основою та 23,68% у творах з переважанням музики). Другим за частотою у творах з переважанням музичного начала, що функціонують у неофіційній комунікації, відзначено вузький негативний інтервал при досить вагомих показниках середнього позитивного (10,53%) та негативного звуженого (15,79%).

Широкий та розширений різновиди позитивного чи негативного інтервалів не вирізняються високою рекурентністю, проте їх вживання завжди слугує індикатором підвищення емоційно-прагматичного рівня твору та сприяє підкресленню семантичної значущості термінального тону, особливо у ІГ, де за відсутності шкали термінальний тон є основним носієм емоційно-сміслового навантаження фрагмента.

Щодо функціонування *міжсинтагменного інтервалу*, то дані частоти його актуалізації відображено у таблиці В.12. Як видно з таблиці, найбільшою рекурентністю вживання характеризується нульовий інтервал, частка вживання якого становить 25,86% у творах із домінуванням мовлення та 22,58% у творах з виразним музичним акцентом.

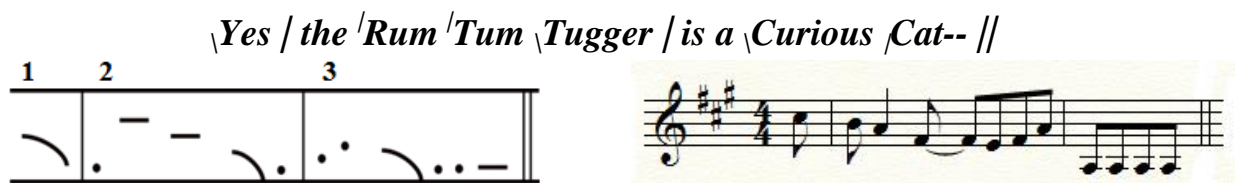
У творах з превалюванням вербальної складової при вагомих показниках позитивного звуженого (13,79%) і негативного середнього (12,08%) другим за рекурентністю є позитивний вузький інтервал (15,53%). При цьому у мовленнєво-музичних творах з переважанням музики підвищеною рекурентністю вирізняються позитивний розширений (18,23%) та негативний звужений (16,13%) міжсинтагменні інтервали.

Результати аналізу актуалізації *пауз* у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації, представлені у таблиці Б.13. Дані таблиці свідчать про домінування міжсинтагмених незаповнених перцептивних пауз, частка яких становить 50,64% у творах з переважанням вербального компонента й 67,86% у творах з превалюванням музичного. При цьому у творах

з мовленнєвою інтонаційною основою вагому частку (44,48%) складають також короткі незаповнені паузи.

У творах з домінуванням музики другими за рекурентністю зареєстровано короткі (17,86%) та довгі (14,29%) міжсинтагмені незаповнені паузи. Відсутність заповнених пауз у творах неофіційної комунікації підвищує ступінь їхньої категоричності.

Ілюстрацією семантики коротких пауз слугує мовленнєво-музичний фрагмент, просодичне оформлення якого передає прикру констатацію своєрідної і непростої вдачі персонажа Рам-Там-Таггера, з чим мовцю не залишається нічого, як змиритися:



У цьому фрагменті перша ІГ (*Yes*) представлена середньо-пониженим спадним термінальним тоном, початок руху якого зафіксовано у низькій зоні середнього регістру, а завершення – у високій зоні низького регістру. Реалізація термінального тону у звуженому діапазоні, у зоні малої швидкості зміни напрямку його руху на тлі помірної гучності та сповільненого темпу, а також короткої паузи на стику першої та другої ІГ звучить як зітхання-примирення з певним фактом.

Передача смислу у другій ІГ (*the Rum Tum Tugger*) відбувається за рахунок поступово спадної ступінчастої шкали й середньо-пониженого спадного термінального тону на *Tugger*. Середня швидкість зміни руху тону цієї ІГ, середній тональний діапазон її реалізації, висхідно-спадний мелодичний контур, модифікація темпу від помірного до сповільненого, простий регулярний ритм та середній рівень гучності свідчать про примирення мовця з характером Рам-Там-Таггера.

Таке ставлення мовця лише посилюється у третій ІГ (*is a Curious Cat*), де основний смисл передається за рахунок широкого низького спадного тону,

реалізованого у середній швидкості зміни напрямку його руху. Дещо сповільнений темп вимовляння та злегка знижена гучність лише посилюють у слухача відчуття констатації певного факту, який не викликає у мовця задоволення.

3.2.3. *Інтонаційні засоби оформлення англомовних мовленнєво-музичних творів, що функціонують в інтимній комунікації.* Кількісні показники актуалізації різновидів *передтакту* у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації висвітлено в таблиці Д. 1 додатку Д.

Дані таблиці свідчать, що у творах з домінуванням мовленнєвої інтонаційної моделі найчастотнішим є висхідний передтакт, показники якого складають 61,53% у творах з консонансним видом взаємодії тексту й музики та 42,31% – з дисонансним. Висхідний передтакт у аналізованих творах сприяє динаміці розгортання щирих позитивних чи негативних емоцій, наприклад:

And I will 'come a'gain, my Love, | though it were 'ten ↑thousand 'mile.



У наведеному фрагменті поетичного твору висхідний передтакт (*And I will*) підсилює вираження мовцем його рішучих намірів переконати свого адресата – його кохану людину, у тому, що вони все ж зустрінуться, незважаючи на відстань і перешкоди. У музичному варіанті фрагмента щирість інтенцій адресанта передається поступовим підвищенням тонального рівня фонації на аналізованій ділянці (*And I will*) та позначається на нотному зображенні ферматою (fermata), яка вказує на спеціальне протяжне виконання складу.

Досить частотним у творах інтимної комунікації є низький передтакт, показники якого становлять 25,64% у випадках консонансної взаємодії тексту й музики та 30,77% за умов дисонансу. Низький передтакт представлено

переважно у мовленнєво-музичних висловленнях, які передають почуття смутку, журби, зневіри, розчарування і меланхолії. Високий передтакт відзначається нижчою рекурентністю, проте його функціонування завжди супроводжується значним підвищенням рівня ЕПП висловлення та сигналізує, з одного боку, про його тісний зв'язок з попередньою інтонаційною групою, а з іншого, прогнозує варіювання широкого спектру емоцій, наприклад, здивування, розпачу, щирого захоплення тощо.

У творах з домінуючою музичною інтонаційною моделлю найвищий ступінь рекурентності (42,85%) високого різновиду передтакту зафіксовано у випадках консонансної взаємодії тексту і музики, що, на наше переконання, пов'язано зазвичай з високим рівнем ЕПП досліджуваних творів, зростанням рівня емоційного збудження відправника мовленнєво-музичного повідомлення та підвищенням ступеня інтенсивності вираження його почуттів. Вагому частку у творах з домінуванням музичного компонента і консонансного виду взаємодії тексту й музики становить актуалізація висхідного (30,42%) і низького (26,72%) передтактів.

Вираження негативних емоцій у мовленнєво-музичних висловленнях часто оформлюється опозицією передтактів, що значною мірою інтенсифікує вияв почуттів мовця та сприяє підвищенню рівня ЕПП усього твору, наприклад:

—*And the \cook would appear §from be'hind the \scenes §*

And \say in a \voice §that was \broken with \sorrow: ||



В аналізованому фрагменті тексту початок спадно-висхідного мелодичного контуру першої ІГ (*And the \cook would appear*) реалізується на високому тональному рівні за рахунок високого спадного передтакту, який у

поєднанні з розділеним спадно-висхідним термінальним тоном (*\cook would appear*) передає розпач і відчай мовця та сигналізує про зростання його емоційного збудження. На подальше розгортання саме негативних емоцій у цьому фрагменті імпліцитно вказує розділений спадно-висхідний тон, реалізований в зоні малої швидкості зміни напрямку його руху. При цьому початок руху спадно-висхідного тону зафіксовано на середньо-підвищеному тональному рівні, а завершення – на середньо-пониженому. Мала швидкість зміни напрямку руху тону у першій ІГ разом із мінімальною швидкістю зміни руху низького висхідного тону на слові *\scenes* другої ІГ (*from be^hind the \scenes*) допомагає передати те, як повільно і з яким острахом повар виходить до господарів і збирається повідомити їх про те, що довгоочікувана вечеря зникла і витрачені на підготовку до неї час і зусилля були марними. Функціонування зазначених термінальних тонів у зоні розширеного тонального діапазону на фоні плавного ритму, помірних гучності і темпу й тремтячого тембру підсилює у слухачів передчуття неочікуваної неприємності.

Драматичності описуваної ситуації додає оформлення третьої ІГ (*And ^lsay in a \voice*) середньо-пониженим висхідним термінальним тоном (*\voice*), початок руху якого зареєстровано у верхній зоні низького регістру, а завершення – у низькій зоні середнього. Такі модифікації актуалізації регістрових характеристик термінального тону надають висловленню напруженого звучання, що підсилюється розширеним позитивним інтервалом на стику низького передтакту та високого такту, а також термінальним тоном, реалізованим у зоні малої швидкості зміни напрямку його руху, помірним темпом промовляння, плавним ритмом та помірною гучністю. Смысл четвертої ІГ (*that was [\]broken with \sorrow*) декодується за допомогою високого спадного термінального тону (*\broken*), реалізованого у зоні середньої швидкості зміни напрямку його руху та з підвищеною гучністю, що у поєднанні з полісилабічним низьким рівним затактом, вимовленим у зоні помірної гучності, надає висловленню категоричного звучання й остаточно підтверджує неприємні передчуття.

З наведеного вище нотного зображення музичного варіанта аналізованого фрагмента видно, що його мелодичний контур корелює з контуром озвученого відповідного висловлення вірша. Разом з тим діапазон мелодичного контуру музичного фрагмента є вужчим, актуалізується у межах однієї октави, переходячи на вищу октаву лише на слові *broken*, що узгоджується з функціонуванням високого спадного тону (*\broken*) у поетичному фрагменті.

Кількісні показники частоти **висотно-тонального рівня початку ІГ** у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації наведено у таблиці В. 2, відповідно до якої найвища рекурентність низького початку ІГ зареєстрована у творах з домінуванням мовлення й консонансною взаємодією тексту й музики (81,57%) та у творах з переважанням музики й консонансною взаємодією тексту й музики (52,94%). Щодо дисонансної взаємодії тексту й музики, то тут зафіксовано 37,93% низького тонального рівня початку ІГ. Другим за частотою зареєстровано середньо-підвищений тональний рівень початку ІГ у творах з консонансною взаємодією тексту й музики (10,52%) та низький – з дисонансною (30,43%). Щодо творів з превалюванням музики, то для їх консонансного різновиду другим за рекурентністю є високий початок ІГ (29,41%), а для дисонансного – середньо-підвищений (31,03%).

Варіативність тонального рівня початку ІГ у досліджуваних висловленнях зумовлена здебільшого високим рівнем їхнього емоційного насичення та передачею широкого спектру позитивних та негативних емоцій.

Показники **висотно-тонального рівня завершення ІГ** представлені у таблиці Д. 3, дані якої свідчать про найвищу частоту низького рівня завершення ІГ у всіх групах досліджуваних творів. У фрагментах, де домінує мовлення та консонансна взаємодія тексту й музики, переважає середньо-понижений рівень завершення ІГ (34,29%).

Найменша частка показників припадає на високий тональний рівень завершення ІГ у творах консонансного виду взаємодії тексту і музики 8,10% та дисонансного 5,88%. У творах з акцентом на музичному супроводі та консонансною взаємодією тексту й музики вагомими цифровими показниками

представлений високий тональний рівень завершення ІГ (23,52%), що пов'язано із високою частотою функціонування рівного термінального тону у цих творах.

Середньо-понижений рівень завершення ІГ зареєстровано у мовленнєво-музичних творах у поєднанні зі випадками завершення руху спадного термінального тону на середньо-пониженому тональному рівні або актуалізацією рівного тону у верхній зоні нижнього регістру, наприклад:

For he 'isn't the \Cat § that he 'was in his \prime;|

Though his 'name was ↑quite famous, § he \says, § in its \time.||

The diagram illustrates the prosodic structure of the provided text. It consists of two parts: a contour diagram and a musical score. The contour diagram at the top shows five segments labeled 1 through 5. Segment 1 starts with a low pitch and a slight rise. Segment 2 shows a low pitch with a slight rise and a final fall. Segment 3 starts with a low pitch and a slight rise. Segment 4 shows a low pitch with a slight rise and a final fall. Segment 5 shows a low pitch with a slight rise and a final fall. The musical score below is in 3/8 time, featuring a melody that corresponds to the pitch contour of the text. The melody starts on a low note, rises slightly, and then falls at the end of each segment, reflecting the prosodic pattern.

Представлений фрагмент, у якому йдеться про успішне акторське минуле Гаса, маркується використанням емоційно-забарвленої лексики у резонансі з відповідним просодичним оформленням. Високий рівень ЕПП цього фрагмента забезпечується функціонуванням спадних термінальних тонів, реалізованих на семантично вагомих лексичних одиницях (*Cat*, *prime*, *famous*, *time*) фрагмента. У першій ІГ (*For he 'isn't the \Cat*) початок спадного термінального тону зафіксовано на низькій зоні середнього регістру, а його завершення зареєстровано у високій зоні низького регістру, що у поєднанні зі зниженою гучністю й легатоподібним ритмом надає звучанню фрагмента летючості, меланхолійності й суму. Цей настрій посилюється у другій ІГ (*that he 'was in his \prime*), де спадному термінальному тону, реалізованому на семантично-вагомому слові *prime*, властива мала швидкість зміни напрямку його руху та понижена гучність вимовляння. Подальше підсилення значення піку акторської слави Гаса відбувається у третій ІГ (*Though his 'name was ↑quite famous*) за рахунок поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю

(спеціальний підйом на слові *↑quite*) у поєднанні зі спадним термінальним тоном (*famous*) на тлі плавного ритму, помірних темпу й гучності.

Передача акторської величі Гаса у мовленнєво-музичному варіанті аналізованого фрагмента досягається актуалізацією твору у тональності ре мажор у звуженому діапазоні на фоні плавного ритму та за рахунок перепадів тональних рівнів, що надає фрагменту хвилеподібного мелодичного контуру. Важливо наголосити й на ролі музичних інструментів у передачі емоцій та смислу цього твору: на словах *prime, famous, time* у мелодичну канву твору вступає партія декількох скрипок та альту.

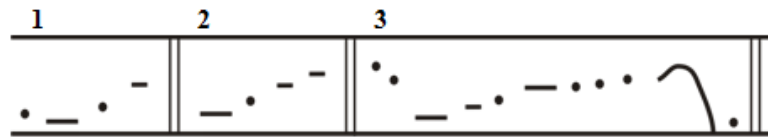
Дані про частоту актуалізації *тунів шкали* у мовленнєво-музичних творах, функціонуючих в інтимній комунікації, представлені у таблиці Д. 5, яка свідчить про переважання усіченої шкали у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та консонансною (58,13%) чи дисонансною (42,11%) взаємодією тексту і музики.

Висока рекурентність усіченої шкали зумовлюється метро-ритмічним малюнком поетичного твору, який у поєднанні з подрібненим поділом фрагментів на інтонаційні групи, підвищує рівень ЕПП поетичних творів, полегшуючи їхнє покладання на музику. Серед повних шкал зареєстровано здебільшого спадні з домінуванням поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною регулярністю у творах з консонансною взаємодією тексту і музики (9,31%) та поступово спадної ступінчастої шкали у творах з дисонансною взаємодією (21,05%).

Аналіз особливостей актуалізації творів із переважанням музичної інтонаційної моделі засвідчив низьку рекурентність повної поступово висхідної ступінчастої (8,14%) та повної поступово спадної ступінчастої шкали з перерваною поступовістю (7,26%). Зазначимо, що висхідна ступінчаста шкала функціонує переважно у поєднанні з високим спадним термінальним тоном у творах, які описують глибокі роздуми мовця, внаслідок яких індивід приходить до певного висновку, часто невтішного для себе, проте примиряється з цим фактом, наприклад:

For he will 'do // As he 'do 'do //

— And there's no 'doing 'anything a'bout it! //



У цьому фрагменті високий рівень його ЕПП забезпечується, насамперед, функціонуванням довгих пауз на стиках ІГ, поступово висхідної ступінчастої шкали, негативного розширеного інтервалу на стику першої ІГ (*For he will 'do*) та другої ІГ (*As he 'do 'do*), позитивного вузького інтервалу на стику другої ІГ (*As he 'do 'do*) та третьої ІГ (*— And there's no 'doing 'anything a'bout it!*), а також вузького негативного інтервалу у третій ІГ (*— And there's no 'doing 'anything a'bout it!*) на ділянці «передтакт – шкала», що асоціюється з роздумами мовця, його зануренням у свій внутрішній світ та меланхолійним настроєм.

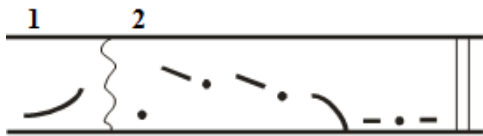
Спільному для першої ІГ (*For he will 'do*) та другої ІГ (*As he 'do 'do*) висхідному термінальному тону, що характеризується низьким тональним рівнем початку і середньо-підвищеним рівнем завершення, притаманна середня швидкість зміни напрямку його руху. Подальший рух тону вгору відбувається за рахунок висхідного затакту, що у комбінації з помірною гучністю і сповільненим темпом створює враження задумливості мовця, його відчуженості від оточуючого світу і певною мірою апатичності.

Кульмінаційною є третя ІГ висловлення (*— And there's no 'doing 'anything a'bout it!*), високому рівню актуалізації ЕПП якої сприяє високий спадний передтакт, негативний розширений міжсинтагменний інтервал, висхідна ступінчаста шкала та середньо-підвищений спадний термінальний тон, реалізований у зоні середньої швидкості зміни напрямку його руху. Реалізація зазначених параметрів у комбінації з помірним темпом і змішаною ритмічною

структурою свідчить про важке примирення мовця із ситуацією внаслідок довготривалого обдумування.

Щодо інших різновидів шкал, то їхні показники не є значними, проте функціонування ковзної або скандентної шкали значно сприяє підвищенню рівня ЕПП твору та допомагає виразити вичерпний спектр емоцій. Для наочності розглянемо такий приклад:

Well, ξ the 'Theatre's 'certainly 'not ρwhat it ρwas.



Ступінь емоційності висловлення підсилюється додаванням музичного компонента до поетичного твору. Перша ІГ (*Well*) виконується на октаву нижче другої (*the Theatre's certainly not what it was*) та набуває інтонації зітхання. Друга ІГ виконується на вищому тональному рівні з підвищенням тону на слові *Theatre*, що узгоджується з просодичним оформленням поетичного фрагмента. Така модифікація рівня звучання у поєднанні з помірним темпом та тремтячим напруженим драматичним вокальним тембром ілюструє певну летючість моменту, швидкоплинність життя та надзвичайну тугу Гаса за минулим, за театром, його прагнення повернутися назад, наздогнати молодість, наздогнати те, що від нього неминуче йде. Відтак не викликає подиву, що рівень ЕПП представленої фрагмента кваліфікувався як високий.

У творах із функціонально-смысловим неспівпадінням тексту й музики високою частотою вирізняються поступово спадна ступінчаста (25,11%) та поступово спадна ступінчаста шкала з порушеною поступовістю (37,46%), у той час як актуалізація усіченої шкали, домінування якої відзначено у решті видів мовленнєво-музичних творів, характеризується низькою частотою (6,27%). Така відчутна різниця у показниках пояснюється передусім особливостями ритмо-метричної будови поетичного твору, що слугував основою для створення його мовленнєво-музичного варіанта.

Розгляд особливостей актуалізації *діапазону* (табл. Д.6) свідчить про його варіювання від широкого до звуженого у всіх групах аналізованих мовленнєво-музичних творів з домінуванням середнього, частота якого у творах з домінуванням мовленнєвої інтонації становить 45,23% при консонансній взаємодії тексту і музики та 66,56% – при дисонансній. При цьому у творах з домінуванням музики рекурентність середнього діапазону складає 44,13% при консонансній взаємодії тексту й музики та 64,28% – при дисонансній. Вагомі показники притаманні розширеному діапазону, частота реалізації якого коливається від 21,43% до 40,72%. Зіставлення показників тонального діапазону показало, що у висловленнях, які передають позитивні емоції, діапазон ІГ розширюється від середнього на початку до розширеного чи

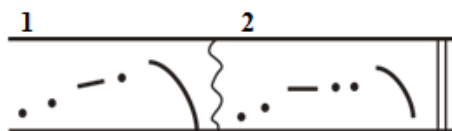
широкого у завершенні ІГ. Вираження негативних емоцій, навпаки, маркується тенденцією тонального діапазону до звуження від середнього до вузького у межах ІГ, або актуалізацією фрагмента у зоні звуженого діапазону.

Частота типів **термінального тону** у досліджуваних творах відображена в таблиці Д. 7, з якої видно, що у мовленнєво-музичних творах з домінуванням вербальної складової та консонансною взаємодією тексту й музики найрекурентнішими є високий спадний (15,38%) та середньо-понижений висхідний (16,02%) термінальні тони. Другими за частотою актуалізації відзначені низький спадний (12,82%), низький висхідний (11,82%) та середньо-підвищений рівний (12,82%) термінальні тони. Складний спадно-висхідний різновид термінального тону отримав невисокі показники (5,81%). При цьому у творах з дисонансним видом взаємодії тексту й музики відзначалися вищі показники функціонування складних тонів: середньо-понижений спадно-висхідний тон зареєстровано у 17,65% фрагментів, а середньо-підвищений висхідно-спадний – у 11,83%.

Встановлено також домінування середньо-пониженого висхідного тону (26,09%) у творах з виразним музичним компонентом та консонансною взаємодією тексту і музики та низького спадного тону (30,43%) у творах з дисонансною взаємодією.

Модифікації спадного термінального тону залежно від емоційно-сміслового насичення та прагматичного спрямування мовленнєво-музичного твору демонструє такий приклад:

For the ¹joint has ²gone ξ from the ¹oven — 'like ¹that!' ||



Інтонаційне оформлення аналізованого фрагмента дозволяє передати широкий спектр емоцій мовця: від роздратування й злості до повної розгубленості та страху. Це забезпечується насамперед реалізацією високого

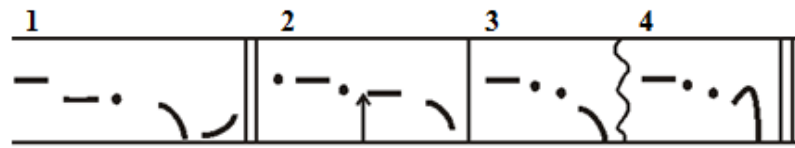
вузького спадного термінального тону першої ІГ (*For the ^ljoint has ^lgone*) у зоні збільшеної швидкості зміни напрямку його руху, а також середній позитивний інтервал на стику «такт – ядро» передає роздратування та розпач мовця. Подібне тональне оформлення на ділянці «такт – ядро» та реалізація емоційно-сислового навантаження за рахунок високого спадного термінального тону спостерігається і в другій ІГ (*from the ^loven – ^llike ^lthat*) аналізованого фрагмента. Проте у цьому випадку завершення руху високого спадного термінального тону (*that*) відбувається у високій зоні низького регістру, що у свою чергу передає шоківий стан мовця та його цілковиту розгубленість. Актуалізація зазначених модифікацій високого спадного термінального тону у поєднанні з усіченими шкалами, розширеним тональним діапазоном інтонаційних груп, помірним темпом, простим регулярним ритмом та середньою гучністю сприяє підвищенню емоційно-прагматичного рівня аналізованого фрагмента.

Дані щодо частоти різновидів *темпу* у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації представлені у таблиці Д. 8, яка свідчить про переконливе переважання у всіх групах аналізованих творів помірного темпу (82,14% у творах з домінуванням мовлення та консонансною взаємодією тексту й музики, 79,01% у творах з превалюванням мовлення та дисонансною взаємодією тексту й музики, 51,36% у творах з переважанням музики та консонансною взаємодією тексту й музики і 43,12% у творах з домінуванням музики та дисонансною взаємодією тексту й музики).

При цьому сповільнений темп творів з переважанням мовлення притаманний для 10,71% випадків консонансної взаємодії та 12,46% – дисонансної. Повільний темп у творах з домінуванням музики є властивим 10,18% творів з консонансною взаємодією та 11,67% – дисонансною. Сповільнення темпу спостерігалось зазвичай у мовленнєво-музичних творах, що описують любов, закоханість, а також ностальгію, сум та приємні спогади, що на просодичному рівні оформлюється поступово спадною ступінчастою шкалою або поступово спадною ступінчастою шкалою з порушеною регулярністю, а також довгих та середніх міжсинтагменних пауз, наприклад:

¹I¹went to ^vheaven, – || ¹T¹was a [↑]small \town, /

¹Lit with a ^vruby, ^ξ¹Lathed with \down.



Зіставлення даних щодо актуалізації типів *ритму*, зведених у таблиці Д. 9, свідчить про найбільшу частоту простого з вагомою часткою його легатоподібного різновиду (26,08%) у творах з консонансною взаємодією тексту і музики та змішаного (22,15%) – у творах з дисонансною взаємодією тексту і музики. Легатоподібний ритм зареєстровано у висловленнях, які описують стан закоханості мовця або його розмірковування над важливими життєвими ситуаціями.

Показники актуалізації складної (18,67%) та змішаної (22,15%) ритмічної будови у висловленнях творів з дисонансним видом взаємодії тексту і музики узгоджуються з високими показниками поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю у оцінних висловленнях творів, що спричинює своєрідний мелодичний контур, який характеризується різкими перепадами тональних рівнів, та, у свою чергу, ускладнює процес покладання такого поетичного твору на музику.

Дані щодо особливостей функціонування *гучності* у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації висвітлені у таблиці Д. 10. Наведені у таблиці показники гучності свідчать про високу рекурентність помірної гучності (у творах з домінуючою вербальною основою 77,77% для фрагментів з консонансною взаємодією тексту і музики та 70,58% – з дисонансною; у творах з домінуванням музики 81,23% для фрагментів з консонансною взаємодією тексту і музики та 68,82% – з дисонансною). Ступінь ширості вираження мовцем таких його імпліцитних позитивних почуттів, як закоханість, прихована

радість, або негативних, як сум, жалоба, зазвичай маркується зниженням рівня гучності, у той час як експліцитним висловленням тріумфу, утіхи, щастя властиве підвищення її рівня.

Дані щодо частоти актуалізації тонального *інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра* наведено у таблиці Д. 11.

Як свідчать дані таблиці, у творах з превалюванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі домінуючим постає нульовий інтервал (25,71%), другим за частотою є позитивний середній (17,14%). Досить рекурентними зареєстровані також середній (11,43%) та розширений (11,43%) негативні інтервали. Для творів із виразним музичним інтонаційним оформленням властивою стає реалізація позитивного середнього (17,81%) та негативного інтервалу у його вузькій (15,73%) та розширеній (13,70%) зонах. Разом з тим в аналізованому виді мовленнєво-музичних творів висока частота притаманна негативному тональному інтервалу, реалізованому у середній зоні (16,67%).

Показники частоти *міжсинтагменного тонального інтервалу* зведено нами у таблицю Д. 12. Дані таблиці свідчать, що в обох типах аналізованих творів найрекурентнішою є вузька зона реалізації середнього негативного інтервалу, яка складає 16,91% для творів з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та 13,04% – у творах музично-мовленнєвої моделі. Твори з мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю маркуються досить високими показниками актуалізації позитивного міжсинтагменного інтервалу у вузькій (16,20%) та звуженій (13,04%) зонах, наприклад:

Yet he ¹was in his youth ²quite the ³smartest of Cats —

But no ¹longer a terror to mice or to rats.



З представленої вище інтонограми видно, що реалізація смислу й емоцій висловлення у першій ІГ (*Yet he ¹was in his youth*) відбувається за рахунок актуалізованого на середньо-пониженому тональному рівні висхідного термінального тону, якому передуює усічена шкала, у межах якої повним наголосом, реалізованим на середньому висотно-тональному рівні, виокремлюється семантично вагоме у цьому контексті слово *was*, яке зазвичай не наголошується.

Інтенсифікація смислу фрагмента продовжується у другій ІГ (*quite the ¹smartest of ¹Cats*), у якій семантично найвагомніше слово *smartest* інтсифікується спадним рухом тону на такті. Поступово спадна ступінчаста шкала з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на слові ¹*smartest*) у комбінації зі спадним тоном, реалізованим у середньо-пониженому тональному діапазоні на тлі помірного темпу та помірної гучності, надає висловленню категоричності й остаточно переконує у неперевершених здібностях Гаса в роки його молодості.

Проте інтонаційне оформлення третьої ІГ аналізованого фрагмента (*But no ¹longer a ¹terror to ¹mice or to ¹rats*) все ж категорично вказує на те, що молодість кота минула і разом з нею зникла його енергійність і спритність. Це передається середньо-підвищеним тональним рівнем початку спадного термінального тону (на слові *longer*), реалізованого у розширеному діапазоні на тлі підвищеної гучності. Рівний полісилабічний затакт, актуалізований на низькому тональному рівні, у поєднанні зі зниженою гучністю ніби передає розчарування, що Гас не може собі дозволити те, що міг в молодості.

Такий контраст між тим, яким Гас був у молодості, і тим, яким він став, посилюється шляхом додавання до вірша мелодійного компонента. Так, з нотного зображення видно, що висхідно-спадний мелодійний контур вірша зберігається й у мовленнєво-музичному варіанті аналізованого фрагмента.

Підсилення емоційного забарвлення відбувається за допомогою музичних інструментів: перша ІГ (*Yet he was in his youth*) та друга ІГ (*quite the smartest of cats*) вокально виконується урочисто у супроводі духових

інструментів, у той час як проспівування музичної фрази *to mice or to rats* супроводжується високими тонами флейти та скрипки, які відображують таким чином грайливу і непосидючу істоту невеликого розміру, імітуючи високі звуки, які вона видає (у нашому випадку пищання мишей). За рахунок цього предметно-зображувальні інтонації, передані музичними засобами, суттєво доповнюють і збагачують емоційну гаму твору.

Кількісні показники частоти функціонування різновидів *пауз* у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації, висвітлено в таблиці Д. 13.

Наведені в ній показники актуалізації пауз свідчать про високу рекурентність перцептивної міжсинтагменної паузи (у творах з домінуючою вербальною основою 59,98% для фрагментів з консонансною взаємодією тексту і музики та 52,16% – з дисонансною; у творах з превалюванням музики 60,76% для фрагментів з консонансною взаємодією тексту і музики та 61,23% – з дисонансною). Суттєву частку у творах з домінуванням мовлення складають короткі паузи (26,67% при консонансній взаємодії тексту й музики, 22,05% – при дисонансній).

У творах з виразним музичним началом зареєстровано підвищену частоту довгої паузи (24,67% у випадках консонансної взаємодії тексту й музики і 19,08% – у випадках дисонансної взаємодії). Актуалізація цього різновиду паузи значною мірою підвищує рівень ЕПП твору, надаючи висловленню значущості, готуючи у такий спосіб слухача до сприйняття важливої інформації та у поєднанні з легатоподібним ритмом, світлим тембром, модифікаціями тонального діапазону від середнього до широкого, зниженим рівнем гучності та сповільненим темпом допомагає передати найщиріші й найглибші почуття мовця.

Висновки до розділу 3

Узагальнення результатів аудитивного аналізу комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації в англomовних мовленнєво-музичних творах дає підстави стверджувати таке:

1. У обсязі дослідженого експериментального масиву мовленнєво-музичних творів, що охоплює всі визначені вище види комунікації (офіційна, неофіційна, інтимна), зафіксовано переважання творів з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю (74,29%), а отже, частка актуалізації творів з домінуванням музично-мовленнєвої інтонаційної моделі склала лише 25,71%. При цьому 89,23% кількості усіх творів базується на консонансному виді взаємодії тексту і музики.

2. Природно низька частота функціонування дисонансних мовленнєво-музичних творів у комунікації зумовлена переважно складністю ритмометричної структури вихідного поетичного тексту, яка змушує композитора надавати йому високого рівня ЕПП для забезпечення адекватного сприйняття слухачами інформації та емоцій, закладених поетом.

3. Підвищенню рівня ЕПП мовленнєво-музичних творів сприяє *односпрямована* взаємодія сегментного й надсегментного рівнів мови та музичних засобів в актуалізації їхнього смислу: реалізація фоносемантичних властивостей голосних і приголосних фонем або їх сполучень підсилюється, з одного боку, варіюванням інтонаційних компонентів (напр., тонального діапазону, рівня гучності, темпу, ритму тощо), а з іншого, підбором музичних інструментів, тембральне забарвлення яких відповідає емоційно-смісловому характеру твору (напр., духові інструменти – для підсилення урочистості та значущості описуваної події, струнні – для передачі меланхолійності, суму або грайливості, радості).

4. Характерною ознакою переважної більшості аналізованих мовленнєво-музичних творів є високі показники функціонування *усіченого типу шкали*, яка у поєднанні з іншими просодичними параметрами (темпом, гучністю, фразовим

наголосом), а також подрібненим поділом фрагмента на інтонаційні групи, впливає на підвищення рівня їхнього ЕПП. Висока рекурентність усіченої шкали обумовлюється метро-ритмічним малюнком поетичного тексту. У мовленнєво-музичних реалізаціях функціонально-сміслові властивості усіченої шкали передаються пунктирним ритмом, що спирається на чергування подовженої сильної та скороченої слабкої долей.

5. Висока рекурентність випадків *відсутності шкали* у просодичному оформленні мовленнєво-музичних творів компенсується зазвичай виразною реалізацією на цих ділянках таких експресивних засобів інтонації, як *поєднання двох спадних кінетичних тонів у одній інтоногрупі* або актуалізація *термінального тону зі складною структурою*, що охоплює ядерний складоносії з висхідним рухом тону, який завершується на середньо-підвищеному або середньо-пониженому рівні, та ненаголошений склад затакту на низькому тональному рівні.

6. Мовленнєво-музичним творам притаманна підвищена рекурентність актуалізації *спеціального підйому*, функціональна роль якого полягає: у виділенні семантично вагомих прикметників, інтенсифікуючих прислівників, числівників та заперечної частки *но*. При цьому у мовленнєво-музичних варіантах спеціальний підйом може передаватися висхідним рухом тону, підвищенням тону, виконанням певної лексеми у зоні підвищеної гучності, дещо протяжним проспівуванням, а також за рахунок зміни діапазону реалізації мелодійного контуру мовленнєво-музичного фрагмента з виходом на вищу октаву.

7. Варіативність *темпу* й *гучності* виконання мовленнєво-музичних творів залежить в основному від виду комунікації: офіційна (сповільнення темпу, середні показники гучності з тенденцією до підвищення), неофіційна (помірний темп з тенденцією до прискорення та середні показники гучності) та інтимна (повільний темп та знижена гучність).

8. Залежність *ритмічної структури* мовленнєво-музичних творів від виду взаємодії тексту й музики виявляється у типовості простої ритмічної структури і плавного легатоподібного ритму для творів з консонансним видом взаємодії

тексту й музики та змішаної або складної ритмічної структури й стакатоподібного ритму для творів з дисонансним видом такої взаємодії.

9. У всіх видах комунікації з використанням мовленнєво-музичних творів встановлено найвищу рекурентність *спадного термінального тону* з незначними показниками висхідного та рівного. Функціонування цих різновидів термінального тону зберігається у результаті додавання до твору музичного супроводу і відзначається спадним або висхідним рухом. При цьому рівний тон передається за рахунок ліги, або подовження фонації звуку шляхом з'єднання звуків, що виконуються на один склад тексту, та подовження четвертної тривалості ноти на половину музичної тривалості, що наочно зображується за допомогою крапки після ноти.

Положення цього розділу викладено у таких публікаціях автора [139; 141; 143; 313].

РОЗДІЛ 4

РЕЗУЛЬТАТИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ІНТОНАЦІЇ АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

4.1. Акустичний аналіз експериментального матеріалу

Акустичний аналіз проводився з метою перевірки результатів аудитивного аналізу та встановлення тональних, динамічних і темпоральних характеристик, які впливають на комунікативно-когнітивні особливості функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах.

4.1.1. Тональні характеристики. Показники варіювання *локалізації ч.о.т.* на структурно-функціональних ділянках ІГ мовленнєво-музичних творів, що функціонують в офіційній комунікації (див. Додаток Е, табл. Е. 1), свідчать про найвищу рекурентність локалізації ч.о.т. на такті у творах з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю і консонансним видом взаємодії тексту й музики (52,63%), а також у творах з домінуючою музичною інтонаційною моделлю при консонансному виді взаємодії тексту і музики (52,94%). Щодо творів із домінуючою музичною інтонаційною моделлю та дисонансним видом взаємодії тексту й музики, то в них найвищу частоту локалізації тонального максимуму зареєстровано переважно на ядерному складоносієві (66,67%).

Дослідження *величини тонального максимуму* (див. Додаток Е, табл. Е. 2) у мовленнєво-музичних творах з домінуванням мовлення та консонансним видом взаємодії тексту й музики показало здебільшого переважання його реалізації у високій зоні на такті (29,41%) та у середньо-підвищеній на іншому наголошеному складі (62,46%) та ядрі (46,84%).

Творам з домінуючою музично-мовленнєвою інтонаційною моделлю та консонансним видом взаємодії тексту й музики властива реалізація тонального максимуму у середньо-підвищеній зоні на передтакті (43,11%) та ядрі (53,17%).

У 57,12% тональний максимум реалізується на такті у середньо-пониженій зоні. Водночас реалізація тонального максимуму на іншому наголошеному складі складає 48,36%. При цьому встановлено, що у творах з консонансним видом взаємодії тексту і музики мають місце досить вагомні показники локалізації тонального максимуму на такті (14,71%) та на передтакті (18,75%) в екстремально високій зоні у творах з домінуванням мовленнєвої інтонаційної моделі у творах з домінуванням музичної інтонаційної моделі, тоді як для творів з дисонансним видом взаємодії тексту й музики ця зона не є типовою.

Зіставлення результатів інструментального опрацювання поетичних та мовленнєво-музичних фрагментів засвідчило переважне співпадіння показників локалізації та варіювання максимуму ч.о.т. у творах з домінуючою мовленнєвою або музичною інтонацією та консонансним видом взаємодії тексту й музики. Це унаочнено у графічній інтерпретації ч.о.т. фрагмента *The 'Rum 'Tum /Tugger § is a 'Curious /Cat//* у його поетичному (рис. 4.1) та мовленнєво-музичному (рис. 4.2) варіантах.

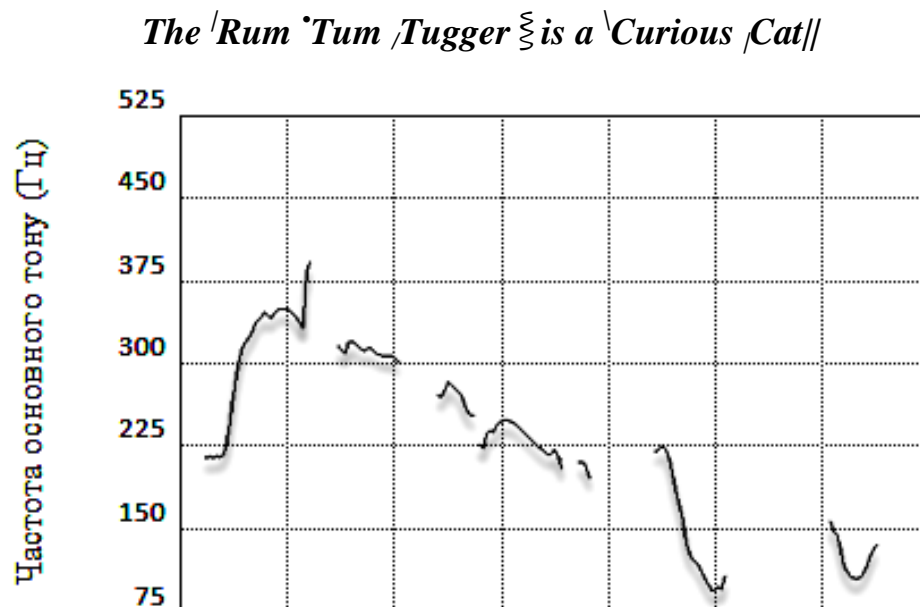


Рис. 4.1 Графічна інтерпретація частоти основного тону поетичного фрагмента *The Rum Tum Tugger is a curious cat*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

Відображена у прикладі рис. 4.1 локалізація ч.о.т. у першій ІГ на першому наголошеному складі та реалізація тонального максимуму у високій зоні свідчать про прагматичний намір мовця привернути увагу до описуваної події та зацікавити слухача у подальшому її розгортанні.

Графічна інтерпретація ч.о.т. мовленнєво-музичного варіанта аналізованого фрагмента (див. рис. 4.2) демонструє ідентичний поетичному відрізку спадний рух тону та локалізацію його максимуму на першому наголошеному складі у високій зоні.

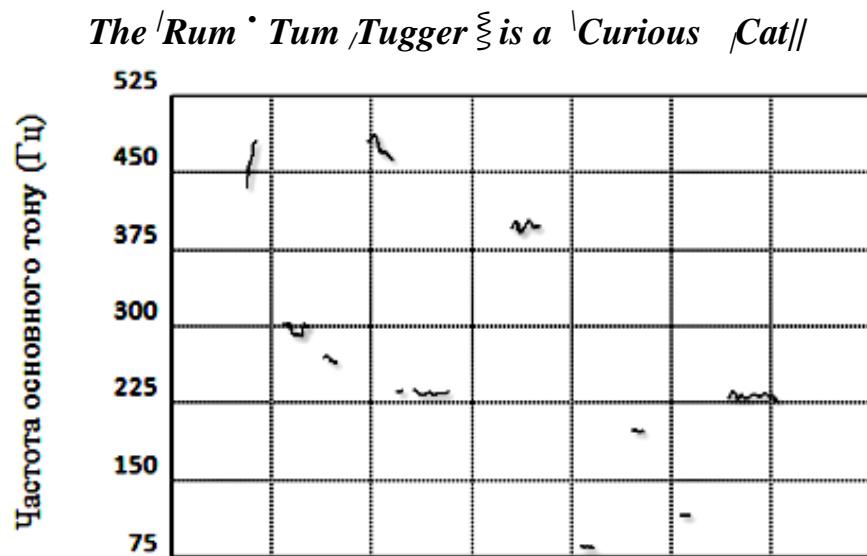


Рис. 4.2 Графічна інтерпретація частоти основного тону мовленнєво-музичного фрагмента *The Rum Tum Tugger is a curious cat*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

Результати інструментального аналізу експериментального матеріалу підтвердили також виявлені в ході аудитивного аналізу розбіжності у функціонуванні інтонації мовлення і музики (представлені відповідно на рис. 4.3 та 4.4). Вони полягають у неспівпадінні закономірностей варіювання локалізації ч.о.т. у межах однієї і тієї самої ІГ. Типовим прикладом такого неспівпадіння слугує поетичний фрагмент *'O /say, § 'can you /see, § by the /dawn's /early /light, / What so 'proudly we 'hailed § at the 'twilight's 'last 'gleaming?//* (рис. 4.3), у якому

максимум ч.о.т. локалізується у першій ІГ на ядерному складоносії, зреалізованого у середньо-пониженій зоні тонального максимуму.

*¹O ^ξsay, ^ξcan you ^ξsee, ^ξby the ^ξdawn's ^ξearly ^ξlight,
What so ¹proudly we ^ξhailed ^ξat the ¹twilight's ¹last ¹gleaming?||*

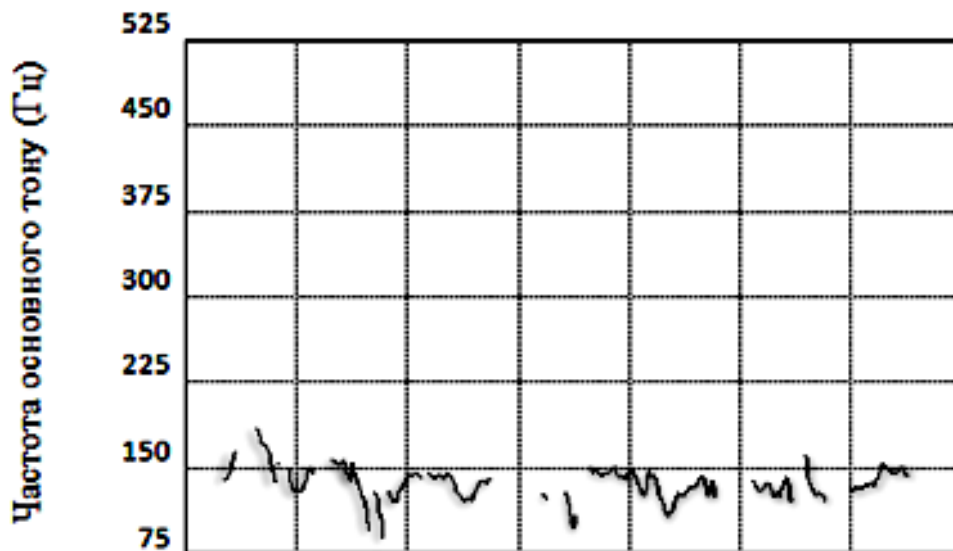


Рис. 4.3 Графічна інтерпретація частоти основного тону поетичного фрагмента *O say, can you see, by the dawn's early light, what so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

У наведеному прикладі локалізація максимуму ч.о.т. на слові *say* на фоні звуженого тонального діапазону, підвищеної гучності та прискореного темпу свідчать про зацікавленість мовця думкою реципієнта, бажанням якомога швидше почути його відповідь на запитання.

Водночас у мовленнєво-музичному варіанті цього фрагмента (рис. 4.4) максимум ч.о.т. зареєстровано на передтакті (*by the*) третьої ІГ, підкреслюючи таким чином прислівник *by* та артикль *the*, які у поетичному варіанті не несуть вагомого емоційного навантаження. Виокремлення цих лексем у мовленнєво-музичному варіанті досягається за рахунок висхідного руху тону попередньої синтагми (*can you see*) та високого вокального потенціалу складотвірної голосної фонемі [a] дифтонга [aɪ], яка, актуалізуючись у зоні високого максимуму, надає фрагментові сугестивного потенціалу.

*¹O ^ξsay, ^ξcan you ^{see}, ^ξby the [\]dawn's ^{early} ^{light},/
 What so ¹proudly we [']hailed ^ξat the [']twilight's [']last [']gleaming?//*

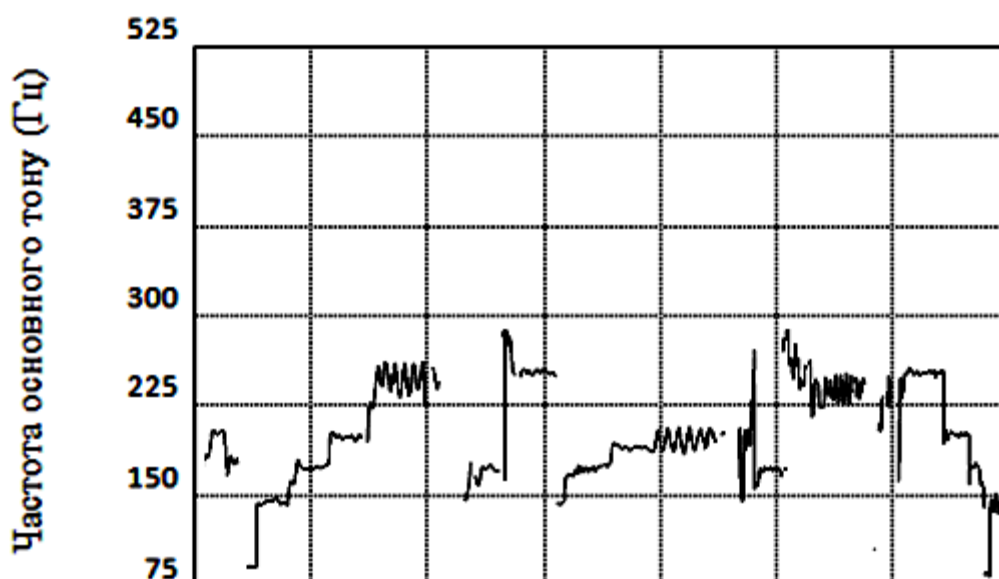


Рис. 4.4 Графічна інтерпретація частоти основного тону мовленнєво-музичного фрагмента *O say, can you see, by the dawn's early light, what so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

Показники розподілу **локалізації ч.о.т.** на структурно-функціональних ділянках ІГ мовленнєво-музичних творів неофіційної комунікації (див. табл. Д. 3) вказують на найвищу частоту його локалізації ч.о.т. на ядерному складоносієві в усіх аналізованих групах мовленнєво-музичних творів, тобто 52,94% зафіксовано у творах з домінуючою мовленнєвою моделлю і 60,78% у творах з переважанням музичного компонента. Наступною за рекурентністю зареєстровано локалізацію ч.о.т. на такті, що становить 41,18% у творах з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю та 26,09% у творах з превалуванням музики.

Оцінка варіювання **тонального максимуму** у мовленнєво-музичних творах неофіційної комунікації (табл. Е. 4) свідчить про переважання його реалізації у середньо-підвищеній зоні на такті (46,84%) та ядрі (52,63%) у творах з домінуючою мовленнєвою моделлю. Щодо творів, у яких домінує музика, то

максимум ч.о.т. зареєстровано на передтакті у середньо-підвищеній зоні (43,11%) та ядрі (53,17%) і на такті в середньо-пониженій зоні (57,12%).

Дані варіативності *локалізації ч.о.т.* у творах **інтимної комунікації**, відображені у таблиці Е. 5, показують, що творах з домінуванням вербальної складової та консонансною (57,14%) чи дисонансною (54,63%) взаємодією тексту й музики властива локалізація ч.о.т. на ядерному складоносієві ІГ. Така ж сама тенденція спостерігається й у творах з переважанням музики й консонансним типом взаємодії тексту й музики (42,86%). Щодо дисонансного різновиду творів з превалюванням музики, то в них найрекурентнішою (52,65%) зареєстрована локалізація максимуму ч.о.т. на такті.

Другою за рекурентністю (23,81%) у творах з домінуванням мовлення та консонансним видом взаємодії є локалізація максимуму ч.о.т. на передтакті, тоді як у їхньому дисонансному різновиді максимум ч.о.т. зареєстровано на першому наголошеному складі (23,09%). Щодо творів з превалюванням музики, то їхній консонансний різновид характеризується локалізацією максимуму ч.о.т. на такті (23,81%), у той час як дисонансному різновиду притаманна локалізація ч.о.т. на ядерному складоносієві (19,05%).

Оцінка варіювання *зон реалізації тонального максимуму ч.о.т.* у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в **інтимній комунікації** (табл. Е. 6), дозволила констатувати його переважну реалізацію у межах середньо-підвищеної та низької зон. Унаочнена картина варіювання тонального максимуму розглянута нами на прикладі висловлення *And I will 'come a'gain, my Love, | though it were 'ten ↑thousand 'mile* у його поетичному (рис. 4.5) та мовленнєво-музичному (рис. 4.6) варіантах.

Так з рис. 4.5 видно, що тональний максимум локалізується у першій ІГ на першому наголошеному складі (*'come*), підсилюючи у такий спосіб прагнення мовця переконати свого адресата у їхній неодмінній зустрічі. При цьому екстранизький тональний рівень завершення ІГ та вузький тональний діапазон реалізації другої ІГ свідчить про щирість почуттів мовця.

And I will 'come a'gain, my Love, | though it were 'ten ↑thousand 'mile

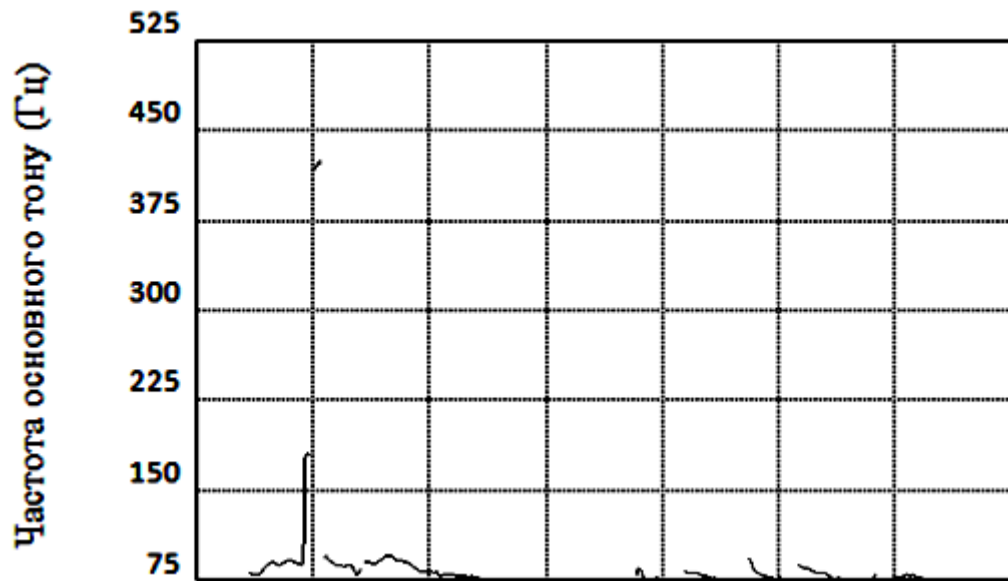


Рис. 4.5 Графічна інтерпретація частоти основного тону поетичного фрагмента *And I will come again, my Love, though it were ten thousand mile*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

And I will 'come a'gain, my Love, | though it were 'ten ↑thousand 'mile

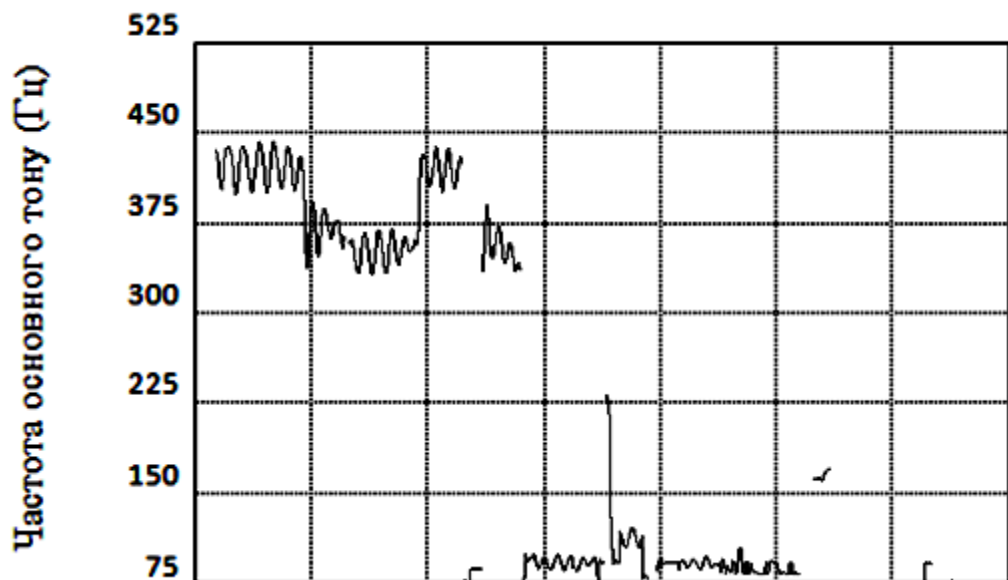


Рис. 4.6 Графічна інтерпретація частоти основного тону мовленнєво-музичного фрагмента *And I will come again, my Love, though it were ten thousand mile*, виконана за допомогою комп'ютерної програми PRAAT.

На відміну від локалізації максимуму ч.о.т. на такті у зазначеному фрагменті поетичного твору, намір мовця у його мовленнєво-музичному варіанті (рис. 4.6) інтенсифікується локалізацією максимуму ч.о.т. на передтакті (*And*). Локалізація ч.о.т. на сполучнику *And* та високі показники тонального максимуму цієї структурної ділянки першої ІГ пов'язані головним чином з прагненням мовця вже на початку висловлення довести рішучість своїх намірів зустрітися, що маркується високим вокальним і сугестивним потенціалом фонеми [æ].

Результати вивчення варіювання *тонального рівня початку ІГ* у мовленнєво-музичних творах офіційної комунікації (табл. Е. 7), свідчать, що в ІГ творів з домінуванням мовлення переважає середньо-підвищений рівень їхнього початку (37,50%), у той час як у творах з домінуванням музики зафіксовано переважання низького тонального рівня початку ІГ у реалізаціях з консонансним видом взаємодії тексту й музики (64,29%) та середньо-пониженого у творах з дисонансним (90,48%).

Показники варіювання *тонального рівня завершення ІГ* (див. табл. Е. 7) у творах офіційної комунікації вказують на переважання його низького рівня у випадку домінування мовлення та консонансної взаємодії тексту й музики (42,86%). У творах з переважанням музики та консонансною взаємодією тексту й музики зафіксовано 41,76% низької зони тонального завершення ІГ. Щодо творів з домінуванням музичної інтонаційної моделі і дисонансною взаємодією тексту й музики, то в них високою рекурентністю (61,90%) відзначено середньо-понижений тональний рівень завершення ІГ, що пояснюється, на нашу думку, високою частотою функціонування питальних речень у творах аналізованого в роботі різновиду комунікації.

Завершення ІГ у середньо-пониженій зоні тонального рівня вирізняється підвищеною частотою (35,71%) у творах з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю та консонансним видом взаємодії тексту й музики. У творах, де превалює музика і консонансна взаємодія тексту й музики, вона дорівнює 28,47%.

Крім того наступні за значущістю показники завершення ІГ у зоні екстранизького тонального рівня (29,57%) притаманні консонансним творам з домінуванням музики. У решти різновидів творів офіційної комунікації актуалізація тонального рівня завершення ІГ у екстранизькій зоні відзначена мінімальною часткою.

Цифрові показники частоти *тонального рівня початку ІГ* у творах неофіційної комунікації, наведені у таблиці Д. 8, свідчать про домінування середньо-підвищеного тонального рівня їх початку в усіх видах творів неофіційної комунікації. При цьому для творів з домінуванням мовлення ця зона тонального рівня початку ІГ становить 53,33%. Творам з переважанням музичного компонента ця зона тонального рівня початку ІГ дорівнює 36,22%.

Вагомі показники високої (16,67%) та низької (12,65%) зон тонального рівня початку ІГ зареєстровані у творах з превалюванням музики. Таке оформлення початку ІГ у зазначених зонах для творів з домінуванням мовлення не є типовим. Екстранизький рівень початку ІГ характеризується найменшою частотою в усіх видах мовленнєво-музичних творів неофіційної комунікації. Зона екстрависокого початку ІГ в аналізованих творах не зафіксована.

Дані про модифікації *тонального рівня завершення ІГ* (див. табл. Д. 8) свідчать, що у творах з домінуванням мовлення найрекурентнішою є зона середньо-пониженого рівня (60,18%). Творам з переважанням музики тональному рівневі ІГ властива низька зона його актуалізації (26,03%). Тут відзначимо, що у творах з домінуванням мовлення зареєстровано збільшення частки реалізації завершення ІГ у низькій зоні тонального рівня (26,69%) , що становить і 20,83% у творах з превалюванням музики.

Висока зона завершення ІГ є незначною (9,48%) у творах з домінуванням музики; для творів з превалюванням мовлення ця зона відзначена як нетипова.

Цифрові показники *тонального рівня початку ІГ* у творах інтимної комунікації наведено в таблиці Е. 9. З таблиці видно, що в мовленнєво-музичних творах з домінуванням інтонації мовлення та консонансною

взаємодією тексту й музики найрекурентнішим (41,94%) є середньо-понижений тональний рівень початку ІГ. Другим за частотою (22,58%) зареєстровано низький тональний рівень початку ІГ. Дещо нижчими показниками характеризуються середньо-підвищений (12,90%) та екстранизький (16,13%) тональні рівні початку. Зони високого тонального рівня початку ІГ характеризуються мінімальними показниками (6,45%).

У творах з домінуванням мовлення і дисонансною взаємодією тексту й музики найрекурентнішим визнано середньо-підвищений тональний рівень початку ІГ (52,17%). Зоні низького тонального рівня початку ІГ притаманні дещо нижчі (30,43%) показники.

У творах з домінуванням музичної інтонації та консонансною взаємодією тексту й музики тональний рівень початку актуалізації ІГ зареєстровано у середньо-пониженій зоні (35,71%). В дисонансному різновиді аналізованих творів початок ІГ здебільшого реалізується в низькій зоні тонального рівня (37,93%).

Узагальнення результатів аналізу варіювання *тонального рівня завершення ІГ* у творах з превалюванням мовлення (див. табл. Е. 9) засвідчило переважання екстранизького (38,71%) у творах з консонансною взаємодією тексту і музики та низького (58,82%) — з дисонансною. При цьому середньо-понижений тональний рівень завершення ІГ зафіксовано як другий за рекурентністю у зазначених різновидах мовленнєво-музичних творів.

Доцільно акцентувати увагу на рівномірному розподілі показників актуалізації тональних зон завершення ІГ із домінуючою музичною складовою, де висока зона завершення ІГ складає 26,05%. Дещо нижчі показники притаманні середньо-підвищений (22,18%), низькій (25,03%) та екстранизькій (21,51%) зонам. Цей практично рівномірний розподіл показників з незначним переважанням високої зони тонального рівня засвідчує підвищену емоційність та високий рівень ЕПП творів інтимної комунікації.

4.1.2. Динамічні характеристики. Дані про *локалізацію максимуму інтенсивності* у творах, що функціонують в офіційній комунікації, представлені у таблиці Е. 10. Як бачимо, локалізація максимуму інтенсивності переважно на першому наголошеному складі властива мовленнєво-музичним творам з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю, що становить 64,29%. Твори з переважанням музики характеризуються локалізацією максимуму інтенсивності на ядрі, показники якої складають 57,14% у творах з консонансною взаємодією тексту й музики. Дані про локалізацію максимуму інтенсивності у творах з дисонансною взаємодією тексту й музики на першому наголошеному складі дорівнюють 42,86%.

Результати аналізу показників локалізації максимуму інтенсивності у творах неофіційної комунікації (табл. Е. 11) свідчать, що інтенсивність в них локалізується головним чином на ядрі й становить 46,67% при домінуванні мовлення. У випадках переважання музичного компонента цей показник становить 50,00%. Локалізація інтенсивності на такті в обох різновидах згаданих творів є наступною за рекурентністю.

З таблиці Е. 12, яка демонструє результати опрацювання показників локалізації інтенсивності у творах інтимної комунікації, видно, що у творах з консонансною взаємодією тексту й музики домінуючою є локалізація максимуму інтенсивності на такті, показники якої складають 59,16%, якщо провідною ознакою є мовлення. У творах з переважанням музики локалізація максимуму інтенсивності на такті дорівнює 53,14%. При цьому у творах з дисонансною взаємодією тексту і музики максимум інтенсивності локалізується на ядрі у 50,00% творів з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю. Такі показники локалізації максимуму інтенсивності в аналізованих ІГ є практично рівновеликими із зазначеними показниками ІГ у творах з переважанням музики (57,14%), що свідчить про співпадіння цих параметрів.

Частотні показники актуалізації *діапазону інтенсивності* у мовленнєво-музичних творах офіційної комунікації, наведені у таблиці Е. 13, свідчать про варіювання діапазону інтенсивності від широкої до звуженої зон з

незначним домінуванням широкої (35,71%) у творах з превалюванням мовлення і консонансною взаємодією тексту й музики.

Домінуючим у творах з музично-мовленнєвою інтонаційною моделлю та консонансним видом взаємодії тексту й музики є середній діапазон інтенсивності (46,31%) з практично рівновеликими показниками актуалізації розширеного (28,57%) і звуженого (25,12%). Щодо творів із переважанням музично-мовленнєвої моделі й дисонансним видом взаємодії тексту і музики, то в них зареєстровано діапазон інтенсивності у межах від широкої до вузької зон зі значним домінуванням розширеної (45,03%). Такі показники розширеного діапазону цілком узгоджуються з необхідністю інтенсифікації найвагомішого за смислом слова в ІГ за допомогою поступово спадної шкали з порушеною поступовістю, у якій реалізація спеціального підйому супроводжується зазвичай підвищеними показниками ч.о.т. та інтенсивності.

Показники варіювання діапазону інтенсивності у творах неофіційної комунікації відображені у таблиці Е. 14. Дані таблиці свідчать про найвищу рекурентність розширеного діапазону інтенсивності в ІГ з домінуванням вербального компонента (47,03%). У творах з домінуванням музики діапазон інтенсивності актуалізується у широкій зоні (38,10%). Другою за частотою у мовленнєво-музичних творах з домінуючою інтонацією мовлення (35,29%) визнана актуалізація висловлення у зоні широкого діапазону. Розширена зона діапазону інтенсивності (33,33%) властива ІГ у творах з переважанням музики.

Показники варіювання діапазону інтенсивності у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації (табл. Е. 15) засвідчують зміни діапазону інтенсивності в межах від широкої до звуженої зон в усіх творах зазначеного виду комунікації з переважанням широкого у творах з домінуванням мовлення і консонансною (40,00%) чи дисонансною (51,35%) взаємодією тексту й музики. Для творів з домінуванням музики і дисонансною взаємодією тексту й музики діапазон інтенсивності також актуалізується у межах зазначених вище зон. Щодо творів з переважанням музики і

консонансним зв'язком тексту й музики, то їм притаманна найвища рекурентність розширеного діапазону (41,18%).

4.1.3. Темпоральні характеристики. Експериментальне дослідження темпоральних характеристик англомовних мовленнєво-музичних творів підтвердило залежність середньозвукової тривалості ІГ від різновиду комунікації, до якого належить твір, а також від його смислового навантаження.

Показники *середньозвукової тривалості* ІГ мовленнєво-музичних творів офіційної комунікації, зведені в таблицю Е. 16, показують, що у мовленнєво-музичних творах цього виду найвищою є рекурентність середньої середньозвукової тривалості ІГ, що становить 52,15% у творах з домінуючою мовленнєво-музичною інтонаційною моделлю та консонансним видом взаємодії тексту й музики. При цьому у творах з домінуванням музики середня середньозвукова тривалість реєструвалася в 69,75% ІГ творів з консонансним видом взаємодії тексту і музики, а також у 51,73% з дисонансним видом взаємодії. Наступною за частотою є збільшена звукова тривалість ІГ (31,92%) у консонансних творах з домінуванням мовленнєвої інтонаційної моделі. Твори з домінуванням музики і консонансною взаємодією тексту й музики характеризуються збільшеною звуковою тривалістю ІГ, показники якої становлять 20,12%. Щодо творів з дисонансною взаємодією тексту й музики, то їм притаманні дещо вищі показники збільшеної звукової тривалості (30,49%), ніж у творах з домінуванням мовлення.

Така висока частота актуалізації збільшеної та середньої тривалості цілком узгоджується з превалюванням в аналізованих творах помірного темпу з тенденцією до сповільнення (табл. Б. 8), легатоподібного плавного ритму (табл. Б. 9) та суттєвих показників частоти рівного термінального тону (табл. Б. 7). Поєднання зазначених показників досліджуваного параметру надає звучанню урочистого забарвлення, характерного для творів офіційної комунікації.

Дані щодо середньозвукової тривалості у мовленнєво-музичних творах неофіційної комунікації (табл. Е. 17) указують на найвищу

рекурентність середньої зони тривалості. При цьому у творах з домінуванням мовленнєвої інтонації вагомою часткою (41,17%) відзначена коротка середньозвукова тривалість ІГ, що, у свою чергу, узгоджується з підвищеною частотою актуалізації цих творів у зоні прискореного темпу на перцептивному рівні. Для творів з домінуючою музичною інтонацією наступною за частотою є збільшена (17,64%) або коротка (15,84%) середньозвукова тривалість.

Середньозвукова тривалість ІГ у досліджуваних творах актуалізується від збільшеної до мінімальної зон її тривалості. Це пов'язано з комунікативно-прагматичним призначенням конкретного твору та ступенем його емоційного навантаження: коротка або мінімальна середньозвукова тривалість зафіксована при вираженні знервованості, стривоженості, емоційного збудження, у той час як збільшення тривалості спостерігалось під час передачі роздумів, вагань.

Щодо середньозвукової тривалості ІГ у мовленнєво-музичних творах інтимної комунікації (таблиці Е. 18), то дані таблиці свідчать про переважання середньої звукової тривалості ІГ у всіх аналізованих творах. При цьому у творах з мовленнєвою інтонаційною моделлю збільшена звукова тривалість ІГ зареєстрована у 15,71% ІГ творів з консонансною взаємодією тексту й музики та в 11,58% – з дисонансною.

Убачається доцільним наголосити на тому, що на відміну від творів з переважанням мовлення, у творах з домінуванням музики показники збільшеної середньозвукової тривалості зростають і становлять 37,16% у творах з консонансною взаємодією тексту й музики та 27,61% – дисонансною. Крім того, у зазначених творах зафіксовано зростання показників максимальної середньозвукової тривалості порівняно з творами офіційної і неофіційної комунікації. Таке збільшення середньозвукової тривалості ІГ узгоджується зі сповільненням темпу у цих творах та високою частотою в них поступово спадної ступінчастої шкали та поступово спадної ступінчастої шкали з порушеною поступовістю, що надає мовленню спокійного, розміреного характеру.

На підставі аналізу темпоральних характеристик англomовних мовленнєво-музичних творів встановлено також закономірності варіювання

тривалості пауз на стиках ІГ мовленнєво-музичних творів. Так в оформленні мовленнєво-музичних творів офіційної (див. табл. Е. 19) і неофіційної (див. табл. Е. 20) комунікації зареєстровано переважання короткої зони тривалості пауз. Домінування коротких пауз на зазначених ділянках аналізованих творів є цілком закономірним і свідчить про категоричність, переконливість, беззаперечність і безапеляційність їхнього звучання.

У творах інтимної комунікації (див. табл. Е. 21) з домінуванням інтонації мовлення найрекурентнішою є середня тривалість пауз, з достатньою частотою збільшеної. Переважання середньої та збільшеної тривалості пауз у творах інтимної комунікації порівняно з творами офіційної та неофіційної комунікації свідчить про схильність мовця до розмірковувань та про його вираженість у вираженні своїх емоцій і почуттів.

Для творів з домінуванням музичної інтонації властивими є збільшена і коротка тривалість пауз з переважанням першої. Збільшення тривалості пауз у цих творах здійснюється за рахунок переважання музичного компонента, який заповнює перерви у звучанні вокалу, інтенсифікуючи у такий спосіб висловлене раніше або налаштовує слухача на сприйняття подальших особливостей вираження смислу й емоцій мовленнєво-музичних творів.

4.2. Лінгвістична та когнітивна інтерпретації результатів експериментально-фонетичного дослідження

4.2.1. *Лінгвістична інтерпретація результатів експериментально-фонетичного дослідження.* Шляхом лінгвістичної інтерпретації встановлено, що висхідний **передтакт** є домінуючим в усіх видах мовленнєво-музичних творів. З'ясовано, що його актуалізація здебільшого свідчить про спробу мовця підготувати реципієнта до сприйняття важливої інформації, а також виконує функцію засобу, що сприяє підвищенню семантичної зв'язності суміжних ІГ і з'являється, коли попередня ІГ завершується одним із різновидів висхідного термінального тону, що може тлумачитися як асиміляція тону на стику двох ІГ.

Поряд з висхідним досить рекурентним є високий передтакт, найвищі показники функціонування якого зафіксовано у мовленнєво-музичних творах з домінуванням музики та консонансним видом взаємодії тексту і мелодії. Він властивий творам із високим рівнем ЕПП та маркує зростання рівня емоційного збудження відправника мовленнєво-музичного повідомлення, підвищення ступеня інтенсивності вираження його почуттів і прогнозує варіювання широкого спектру емоцій, наприклад, здивування, розпачу, щирого захоплення тощо. Встановлено також, що у разі додавання музичного компонента висхідний передтакт передається висхідним рухом мелодії або ж пролонгованим проспівуванням звука на одному тональному рівні.

До особливостей актуалізації *висотно-тонального рівня початку ІГ* відноситься найвища рекурентність низького у всіх видах досліджуваних мовленнєво-музичних творів, окрім творів інтимної комунікації з домінуванням мовлення і дисонансною взаємодією тексту і музики, у яких зареєстровано переважання середньо-підвищеного висотно-тонального рівня початку ІГ.

Характерним для актуалізації більшості мовленнєво-музичних творів є домінування початку ІГ на низькому висотно-тональному рівні. Проте в творах офіційної комунікації з переважанням мовлення і консонансною взаємодією тексту і музики інструментальний аналіз показав переважання середньо-підвищеного рівня початку ІГ.

Щодо *висотно-тонального рівня завершення ІГ*, то найбільш рекурентним визначено низький рівень у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в усіх розглянутих у дослідженні видах комунікації. Водночас, у творах інтимної комунікації з домінуванням вербальної складової і консонансним видом взаємодії тексту і музики зареєстровано незначне переважання частоти середньо-пониженого тонального рівня.

При цьому дані акустичного аналізу свідчать про зростання показників екстранизького рівня завершення висловлення у випадках офіційної та неофіційної комунікації; у творах інтимної комунікації з домінуванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі й консонансною взаємодією тексту й

музики зазначений різновид тонального рівня домінує. Фрагменти з такими показниками тонального рівня завершення ІГ у поєднанні зі звуженим або вузьким тональним діапазоном, зниженою гучністю та помірним або сповільненим темпом зазвичай передають в інтимному спілкуванні щирі, справжні, глибокі емоції та почуття. Аналізом також встановлено, що у разі покладання поетичного твору на музику зберігається переважання низького тонального рівня початку і завершення ІГ.

Розгляд актуалізації *типу шкали* у мовленнєво-музичних творах офіційної, неофіційної та інтимної комунікації показав, що для консонансного різновиду зазначених творів типовою є усічена шкала або її відсутність. В ІГ із такими ознаками емоційно-сміслові насичення передається у такті або за рахунок специфічних характеристик термінального тону. До них відносяться його ускладнена конфігурація, регістрові особливості або функціонування двох кінетичних тонів у межах ІГ.

Висока в усіх видах творів консонансної взаємодії рекурентність усіченої шкали або її відсутності узгоджується з подрібненим поділом мовленнєвого потоку на ІГ, простим регулярним ритмом та короткою середньозвуковою тривалістю, що було підтверджено даними акустичного аналізу.

У дисонансних творах усіх видів комунікації домінують поступово спадна ступінчаста та поступово спадна ступінчаста шкала з порушеною регулярністю. Це зумовлює появу складного або змішаного ритму, що у свою чергу перешкоджає гармонійному додаванню музичного компонента до поетичного твору через неспівпадіння у чергуванні сильних і слабких долей метру.

Зіставлення даних тонального *діапазону* засвідчило його варіативність у межах від широкого до звуженого з домінуванням середнього у творах офіційної, неофіційної та інтимної комунікації. Разом з тим у творах із домінуванням музичної інтонаційної моделі зареєстровано вагомі показники актуалізації висловлення у розширеному (офіційна) та широкому (неофіційна та інтимна комунікація) діапазоні.

Установлено домінування спадного середньо-пониженого різновиду **термінального тону** у творах офіційної комунікації та спадного середньо-підвищеного у творах неофіційної. Варіювання термінального тону залежно від домінуючої інтонаційної моделі та виду взаємодії музики й тексту спостерігається у творах інтимної комунікації. Так у разі переважання в них вербальної складової та консонансної взаємодії тексту й музики найрекурентнішими є високий спадний та середньо-понижений висхідний тони, у той час як у творах із дисонансною взаємодією домінуючим є середньо-понижений спадний термінальний тон. У випадках переважання музичного компонента і консонансної взаємодії тексту й музики характерним є висхідний низький та спадний низький термінальні тони. Зазначене варіювання показників актуалізації термінального тону у творах інтимної комунікації сприяє вираженню в них широкого спектру емоцій та високого рівня ЕПП.

Дані акустичного аналізу варіювання частоти основного тону свідчать про співпадіння основних тональних акцентів, переданих вербальними й музичними засобами. Втім часто у творах з музичним супроводом спостерігається зміщення локалізації максимуму ч.о.т. з семантично вагомого слова на семантично другорядне у випадку, якщо останнє містить звук з високим вокальним потенціалом та реалізується на сильній долі музичного такту.

Зіставлення аудитивно та інструментально встановлених темпоральних характеристик показало, що найтипівішим для всіх різновидів досліджуваних творів є помірний **темп** з тенденцією до сповільнення чи прискорення залежно від комунікативно-прагматичної мети висловлення. Так сповільнення темпу зареєстровано у фрагментах, що виражають урочистість, важливість, значущість події, а також сум, меланхолію, розчарування. При цьому його прискорення сигналізувало про зростання емоційної напруги, знервованості та, з іншого боку, допомагало висловити позитивні емоції: радість, приємне здивування.

Щодо особливостей **ритмічної будови** мовленнєво-музичних творів, то незалежно від виду комунікації в них домінує простий ритм з переважанням його легатоподібного різновиду у творах офіційної комунікації, а також у

творах інтимної комунікації із превалюванням мовлення та консонансною взаємодією тексту й музики. У випадках інтимної комунікації зафіксовано зростання показників актуалізації змішаного та складного різновидів ритму, які здебільшого сигналізують про високий ступінь рівня ЕПП твору.

Специфіка функціонування *гучності* полягає в тому, що в мовленнєво-музичних творах, незалежно від виду комунікації, вираження емоційно-сміслового насичення відбувається на тлі варіювання показників гучності від підвищеної до зниженої зі значним домінуванням помірної. При цьому підвищення гучності зафіксовано при виділенні семантично вагомого слова, словосполучення чи інтонаційної групи та при вираженні здебільшого негативних емоцій відчаю, розчарування, неприємної несподіванки. Зниженням гучності супроводжується вираження задоволення, закоханості, щирих емоцій.

Зіставлення результатів аудитивного та акустичного аналізів щодо функціонування *міжсинтагменного інтервалу* та *інтервалу на стику передтермінальної частини та ядра* засвідчило значне співпадіння цього параметру у мовленні та музиці, а також значущість цього компонента інтонації у просодичній організації мовленнєво-музичних творів усіх досліджуваних видів комунікації. Варіювання тонального інтервалу сприяє акцентуації лексико-семантичних та граматичних контрастів у мовленні й музиці.

Проведене таким чином узагальнення результатів перцептивного та інструментального аналізів мовленнєво-музичних творів засвідчило наявність певних сукупностей компонентів інтонації, притаманних вираженню конкретних емоцій. Функціонування таких просодичних кластерів не залежить від виду комунікації, а відтак вони актуалізуються у творах офіційної, неофіційної та інтимної комунікації. Вираженню суму, наприклад, властивий низький або середньо-понижений передтакт, низький тональний рівень початку та низький або екстранизкий рівень завершення ІГ, поступово спадна ступінчаста шкала, звужений або середній тональний діапазон, спадний або рівний середньо-понижений термінальний тон, сповільнений темп, простий легатоподібний ритм, помірна або знижена гучність, висока рекурентність

довгих міжсинтагменних пауз, знижені показники інтенсивності та її вузький діапазон. Співвіднесення цих показників з аналогічними музичними параметрами у музичних фрагментах вираження суму засвідчило їхню максимальну тотожність. Це надає підстав стверджувати, що мовленнєві й музичні засоби, щільно інтегруючись у синтезі мовленнєво-музичного твору, утворюють складний мовленнєво-музичний фоноконцепт, здатний зберігати свої функціонально-структурні характеристики у різних видах комунікації.

Крім того, проведений аналіз дозволив виявити дисонанс у мовленнєво-музичних творах усіх видів комунікації на двох рівнях: лексико-семантичному та фонетичному. Проте лексико-семантичний дисонанс, що виникає в результаті неспівпадіння смислового насичення тексту мовленнєво-музичного твору та його мажоро-мінорних характеристик, часто сприймається як стилістичний засіб автора, який допомагає передати іронію чи сарказм.

Щодо дисонансу на фонетичному рівні, який підтверджується результатами інструментального опрацювання матеріалу, то він виникає за рахунок незбігу ритмо-метру тексту й музики. Разом з тим ритмо-метричні неточності у взаємодії з високогармонійною структурою музичного компонента здатні створювати унікальну мовленнєво-музичну єдність, спрямовану на активізацію когнітивних процесів у мисленні слухача.

Установлено також, що до найвагоміших *фонетичних* ознак мовленнєво-музичних творів належать пролонгація й акцентування голосних і приголосних, розмаїття свистячих і шиплячих звуків, звукозображуваність, асонанс, алітерація, редукція. До *лексичних* особливостей відносяться: широке використання експресивно-емоційної лексики, діалектизми, контекстуальні антоніми, тропи: найчастіше – метафора, найрідше – оксюморон, а також гіпербола, літота, порівняння. Щодо *синтаксичної* специфіки, то встановлено використання простих і складних розповідних і спонукальних речень, тавтологічне повторення імперативу, умовно-наслідкові складнопідрядні речення, причинно-наслідкові складнопідрядні безсполучникові речення, паралельні конструкції, звертання тощо.

4.2.2. Когнітивна інтерпретація результатів експериментально-фонетичного дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації в англomовних мовленнєво-музичних творах підтвердила наявність обґрунтованих у розділі 1 цієї праці (розділ 1, пункт 1.5) чотирьох варіантних моделей мовленнєво-музичної комунікації, які можуть характеризуватися паритетною взаємодією мовленнєвих і музичних компонентів, переважанням мовленнєвих або музичних та їхнім реверсивним декодуванням.

Результатами емпіричної перевірки встановлено найвищу рекурентність практичного перебігу мовленнєво-музичної комунікації саме за моделлю паритетної взаємодії мовленнєвих і музичних компонентів. Типова картина такої моделі унаочнена в роботі у вигляді двох структур-атракторів саморозвитку комунікативно-когнітивних і мовленнєво-мисленнєвих процесів, що протікають у психіці адресанта й адресата під час їхньої мовленнєво-музичної комунікації (рис. 4.7).

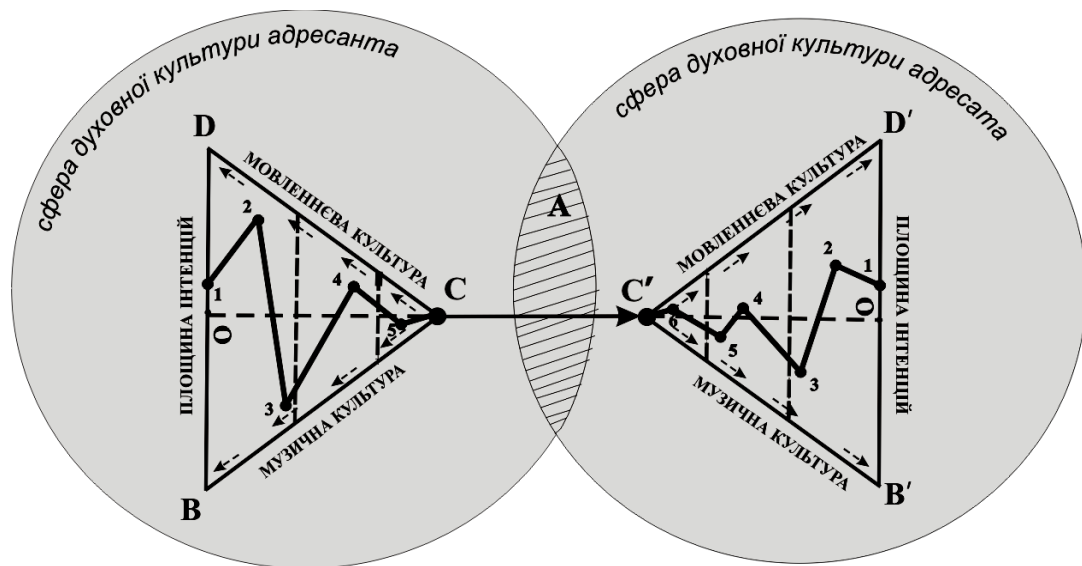


Рис. 4.7 Модель паритетної взаємодії мовленнєвих і музичних компонентів у мовленнєво-музичній інтимній комунікації на прикладі мовленнєво-музичного твору «Memory»

Прикладом синергетичного саморозвитку мовленнєво-музичної комунікації, перебіг якої відбувається відповідно до моделі (рис. 4.7), слугує відома пісня

«Memory» з мюзиклу Ендрю Ллойда Вебера «Коти». Аналізований мовленнєво-музичний твір, який є кульмінацією усього мюзиклу, виконується нещасною, понівеченою долею кішкою Грізабеллою, яка втім колись була витонченою гламурною особою. Згадуючи з ностальгією своє розкішне минуле, вона все ж вірить у світле майбутнє і висловлює рішучі наміри розпочати нове життя. Таке поєднання в роздумах персонажа негативних і позитивних емоцій, оптимізму і песимізму знаходить своє відображення й у просодичному оформленні твору, синергетичний розвиток мовленнєвих і музичних складових якого зображений на моделі у вигляді структури-атрактора 1-С.

Відомо, що поштовхом до написання тексту мовленнєво-музичного твору «Memory» стало ознайомлення автора з віршем Т.-С. Еліота «Рапсодія вітряної ночі», яке змусило його задуматися над проблемою зв'язку людини з її минулим, з пам'яттю, яка формує особистість. Емоції, що виникли внаслідок цього, призвели до зародження точки хаосу (1) у сфері його екзистенціального буття. Цілком очевидно, що унаслідок виходу психіки автора з хаосу першої точки біфуркації і сформувалося бажання наголосити на проблемі самотності, яке адресант реалізує за допомогою лексичних одиниць *midnight, memory, all alone, to moan* та відповідного просодичного оформлення: помірного темпу з тенденцією до сповільнення, помірною гучністю, легатоподібного ритму, поступово спадної ступінчастої шкали, різновидів спадного термінального тону, довгих пауз на стику ІГ, середньої інтенсивності та звуженого діапазону. Разом з тим, незважаючи на меланхолійний настрій твору, його тембральне забарвлення сприймається як світле. Це відбувається насамперед за рахунок того, що поруч із зазначеними лексичними одиницями автор уживає й контрастні до них за конотацією слова, наприклад, *smile, beautiful, happiness*. Взаємодія зазначених засобів реалізується у комбінації з музичним супроводом у тональності ре-бемоль-мажор, яка кваліфікується зазвичай як одночасно і світла, і сумна. Внаслідок виходу психіки автора з точки (1) її екзистенціального хаосу зароджується частковий атрактор (1-2), відхилення кінцевої точки (2) якого в бік

площини мовленнєвої культури, свідчить про підбір ним відповідних вербальних засобів вираження своїх емоцій.

У другій точці біфуркації (2) у надрах емоційного хаосу зароджується наступний частковий атрактор (2-3), кінцева точка якого (3) максимально наближується до площини музичної культури автора. Це може свідчити про те, що використані вербальні засоби не дозволяють автору висловити свої почуття повною мірою. Задля підсилення своїх намірів він вдається до переходу з тональності ре-бемоль-мажор у паралельну тональність сі-бемоль-мінор. Очевидно, що такий перехід цілком узгоджується з інтенціями автора, оскільки поєднання у межах одного твору тональностей ре-бемоль-мажор і сі-бемоль-мінор зазвичай передає одночасно біль і насолоду, сумбурність емоцій, коли людина не може сміятися, але посміхається, не плаче, і в той же час сумно. Виникнення такого контрасту тональностей у поєднанні з уживанням на цьому відрізку негативно забарвленої лексики (*fatalistic warning, burnt out ends, stale, cold*) сприяє підвищенню ЕПП твору та має надзвичайно потужний сугестивний потенціал.

Після третьої точки біфуркації (виходу системи з чергового хаосу), саморозвиток системи, який ґрунтується на емо-раціональному типі мислення, продовжується вже у ментальній сфері духовного буття автора. Внаслідок переважання енергії раціонального мислення частковий атрактор (3-4), компенсуючи вплив емоцій, злегка відхиляється в бік вибору відповідних вербальних засобів. Відхилення часткового атрактора (4-5) у площину музичної культури цілком може свідчити про те, що в результаті хаосу трансцендентне мислення композитора спонукало його звернутися до музичних засобів для повноти передачі задуму. Відтак останній куплет цього твору, який передає надію на світле майбутнє (*Look, a new day has begun*), виконується у зоні підвищеної гучності за рахунок підвищення рівня ч.о.т. на тлі розширеного тонального діапазону та зростання інтенсивності у супроводі оркестрової партії духових та струнних музичних інструментів.

Після проходження останньої точки біфуркації (5) у психічній системі адресанта завершується саморозвиток процесу продукування мовленнєво-

музичного твору, результати якого під контролем логічного мислення (точка **С**) матеріалізуються у звуковій формі (вектор **С-С'**).

Загальна картина саморозвитку когнітивного процесу сприйняття та декодування адресатом змісту мовленнєво-музичного твору «*Memory*» наведена у правій частині моделі (рис. 4.7) у вигляді структури-атрактора (**1-С'**). По характеру траєкторії руху атрактора, який майже дзеркально відображає структуру-атрактор (**1-С**), очевидна принципова адекватність декодування слухачем смислу твору.

Друга варіантна реалізація процесу мовленнєво-музичної комунікації описується моделлю, що відображає домінування мовленнєвих компонентів (рис. 4.8).

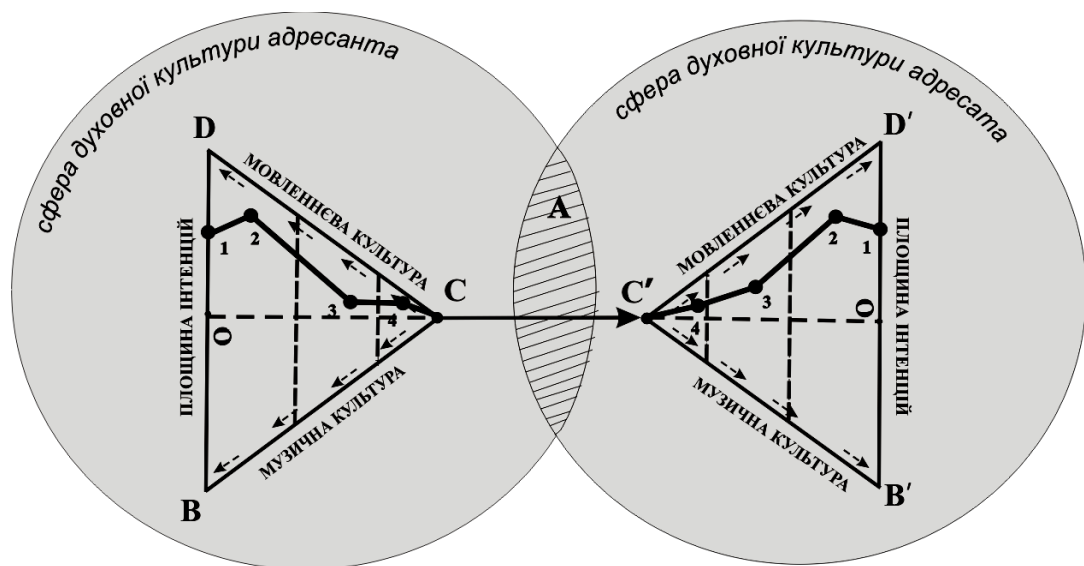


Рис. 4.8 Модель превалювання мовленнєвих компонентів у мовленнєво-музичній інтимній комунікації на прикладі мовленнєво-музичного твору *A Red, Red Rose*

Прикладом такого моделювання може слугувати композиція «*A Red, Red Rose*», створена шляхом покладання однойменного вірша Роберта Бернса на традиційну шотландську мелодію. Цікаво, що текст саме цього мовленнєво-музичного твору неодноразово згадувався відомими співаками, як такий, що здійснив неабиякий вплив на їхнє творче та особистісне становлення. Не

безпідставним видається і те, що високому рівневі актуалізації ЕПП у цьому мовленнєво-музичному творі сприяли вдало підібрані вербальні засоби.

З тексту твору зрозуміло, що закоханість автора збуджує емоції сфери його екзистенціального буття. У надрах хаосу (точка **1**) зароджується частковий атрактор (**1-2**), кінцева точка якого (**2**) тяжіє до площини мовленнєвої культури. Викликане цим порівняння кохання з цвітінням троянди влітку (*O my Luve's like a red, red rose // That's newly sprung in June*) та з гармонійною мелодією (*O my Luve's like the melodie // That's sweetly play'd in tune*) супроводжується відповідним аранжуванням компонентів інтонації, яке у поетичній та мовленнєво-музичній реалізаціях цього твору збігається та є типовим для творів інтимної комунікації з домінуючою мовленнєвою інтонаційною моделлю. Зазначена модель характеризується висхідним передтактом, середньо-підвищеним висотно-тональним рівнем початку та середньо-пониженим або низьким рівнем завершення, актуалізацією поступово спадної ступінчастої шкали у поєднанні з високим спадним або середньо-підвищеним рівнем термінальним тоном, помірним темпом з тенденцією до сповільнення, простим легатоподібним ритмом, підвищеною рекурентністю коротких пауз на стику синтагм.

Однак під впливом емо-раціонального мислення ментальної сфери його духовного буття автор відчуває потребу в музичному уточненні своїх думок. Тому саморозвиток часткового атрактора (**2-3**) розгортається у напрямку до площини музичної культури, не залишаючи при цьому площину мовленнєвої. Інтенсифікація музичного компонента, переважно за рахунок підвищення тонального рівня, інтенсивності та пролонгації голосних звуків, відбувається на відрізках, де виконавець намагається довести непохитність своїх почуттів і намірів (*And I will come again, my Luve, Tho' it were ten thousand mile. // And I will luve thee still, my dear, Till a' the seas gang dry*).

Подальша траєкторія саморозвитку часткового атрактора (**3-4**) у площині мовленнєвої культури свідчить про те, що для адекватного декодування емоцій і почуттів, закладених у творі, не виникає додаткової необхідності у залученні

музичних засобів. Цьому сприяє висока частота вживання лексеми *love* та пестливих форм звертання *my bonnie lass, my dear, my only Luve, my Luve*.

Далі у точці третьої біфуркації (3) хаос емо-раціонального мислення при домінуючому впливі раціонального породжує частковий атрактор (3-4), кінцева точка якого (4) тяжіє до площини мовленнєвої культури. Цілком закономірним видається тому саморозвиток загальної структури-атрактора (1-С), що відбувається у психічній сфері адресанта переважно в області його дуже високої культурно-мовленнєвої компетенції (площина **ODC**).

Наступна варіантна модель (рис. 4.9) зображує процес породження і сприйняття мовленнєво-музичного твору інтимного виду комунікації, у якому домінують музичні компоненти. Типовим прикладом такої комунікації може слугувати композиція «*Hope is the Thing with Feathers*», створена шляхом додавання гуртом Trailer Bride музичного супроводу до однойменного вірша Емілі Дікінсон.

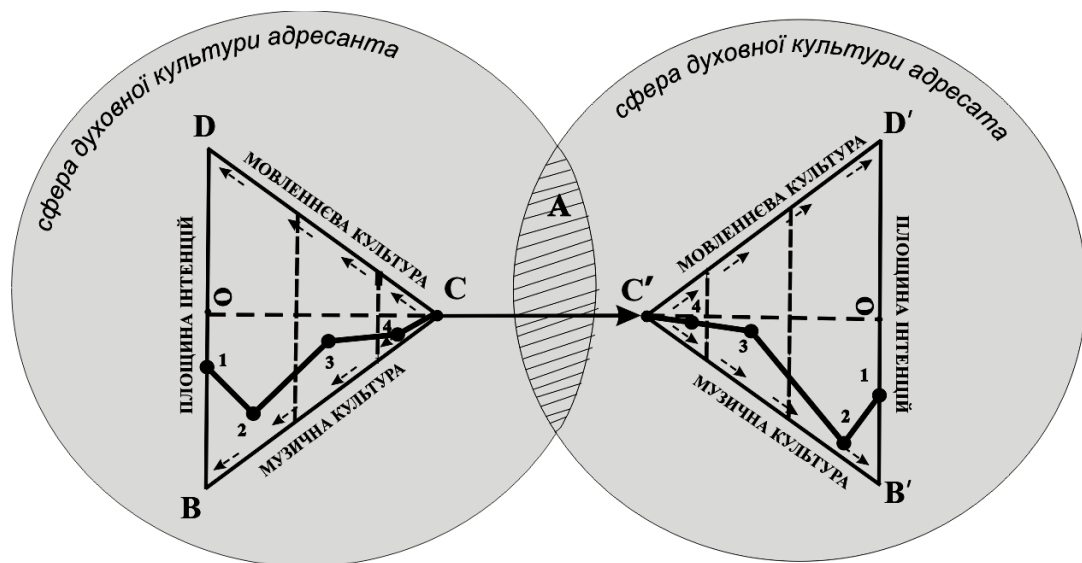


Рис. 4.9 Модель превалювання музичних компонентів у мовленнєво-музичній інтимній комунікації на прикладі мовленнєво-музичного твору *Hope is the Thing with Feathers*

Знайомство з постичним твором, у якому йдеться про надію, яка, не вимагаючи нічого взамін, завжди лишається в душі індивіда і надає йому сил, стало поштовхом до саморозвитку в екзистенціальній сфері композитора хаосу, в результаті якого зародився частковий атрактор (1-2), що тяжіє до сфери

музичної культури. Домінування музики у цьому творі стає очевидним вже з самого початку, що характеризується довготривалим музичним вступом, ритм та тембральне забарвлення якого задає емоційно-смісловий тон усього твору та вже готує слухача до його сприйняття як передусім музичного.

Оскільки автор відчуває потребу у вербальному супроводі своїх почуттів, наступний частковий атрактор **(2-3)** відхиляється до площини мовленнєвої культури, не припиняючи при цьому залишатися під впливом музичної. У куплеті повністю проспівується вірш Емілі Дікінсон, при цьому деякі рядки повторюються декілька разів, виконуючи таким чином функцію рефрену. Отже, просодичне оформлення поетичного та мовленнєво-музичного варіантів цього твору збігаються і співвідносяться з обґрунтованою у ході аудитивного та акустичного аналізів інваріантною моделлю мовленнєво-музичних творів інтимної комунікації з домінуванням музичної складової. Музична інтонаційна модель аналізованого твору характеризується високим передтактом, низьким тональним рівнем початку та екстранизьким рівнем завершення висловлень, функціонуванням поступово спадної шкали з порушеною поступовістю (спеціальний підйом на словах *never, abash, heard, sweetest*), середньо-підвищеним спадним або низьким висхідним термінальним тоном, помірним темпом з тенденцією до сповільнення, негативним вузьким або позитивним середнім тональним інтервалом на ділянці «передтермінальна частина – ядро», домінуванням перцептивних і коротких міжсинтагменних пауз.

Після проходження точки третьої біфуркації **(3)** розвиток загальної структури-атрактора відбувається у площині музичної культури. Крім того, права частина моделі (атрактор **1- С'**) вказує на практично адекватне сприйняття твору слухачем. Причина такого сприйняття пояснюється, по-перше, тим, що у сфері духовних культур комунікантів домінує музична складова, а, по-друге, влучним підбором композитором музичних засобів, у тому числі й музичних інструментів, для передачі емоційно-сміслового навантаження твору. При цьому ритм, який задається у творі винятково музичними засобами, надає йому високого сугестивного потенціалу.

Реверсивна модель мовленнєво-музичної комунікації, яка відбиває неадекватне сприйняття слухачем задуму автора, представлена на рис. 4.10. Типовим прикладом її актуалізації може слугувати виконання і сприйняття пісні гурту Violent Femmes «*I danced*», що виникла шляхом створення музичного супроводу до вірша австралійського поета Макса Данна «*I Danced before I Had Two Feet*». Цей твір описує роздуми особи на тему швидкоплинності життя та тугу за минулим, у якому будучи матеріально й морально біднішим і не маючи життєвого й емоційного досвіду, герой пісні жив на повну, насолоджуючись життям.

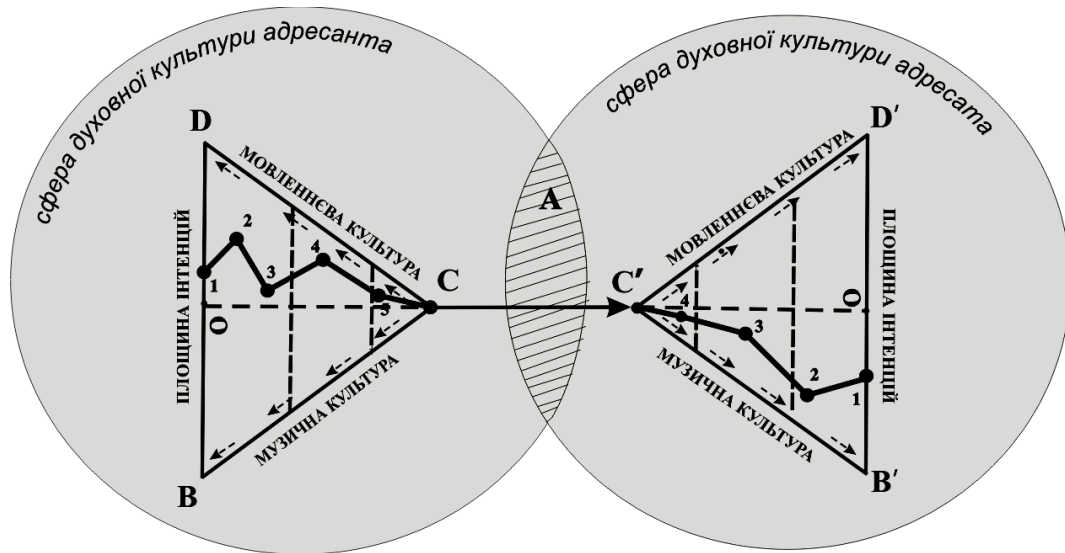


Рис. 4.10 Реверсивна модель мовленнєво-музичної комунікації на прикладі мовленнєво-музичного твору *I danced*

З моделі видно, що зародившись під впливом хаосу, бажання автора розповісти про переживання людини формалізується у вигляді атрактора (1-2), що тяжіє до площини мовленнєвої культури (*I danced before I had two feet // And sang before I had a tongue; // I laughed before I had two eyes // And loved before my heart was young*). Після виходу психіки автора з емоційного хаосу реалізується наступний частковий атрактор (2-3), що розвивається у площині мовленнєвої культури, проте тяжіє до музичної. При цьому емоційно-сміслові забарвлення переживань, роздумів передається за допомогою прискореного темпу, пунктирного ритму, модифікаціями тональних інтервалів та інтенсифікується за

допомогою програшів на соло-гітарі. Однак після третьої точки біфуркації саморозвиток системи, що протікає вже в ментальній і трансцендентній сферах духовного буття автора, неухильно тяжіє до площини мовленнєвої культури (*I bore the fruit of many lives // Before I came into this day; // I knew before my grave was made // The worms eat only death away*). Унаслідок цього підсвідомість автора, збалансовуючи вербальні та музичні компоненти твору, приводить до незначного переважання у творі мовленнєвих засобів.

Особливістю реверсивної моделі комунікації є те, що, відповідно до структури-атрактора (**C'-1**), психічна сфера адресата трансформує прагматичні наміри автора суто у площину його музичної культури (див. рис. 4.10, трикутник **C'OB'**). Це пояснюється, по-перше, вживанням музичного супроводу у стилі рок, просодичні компоненти якого, наприклад, ритм, висока гучність, прискорений темп, виступають потужними засобами сугестії і впливу на слухача. По-друге, неадекватне сприйняття вербальної чи музичної спрямованості твору слухачем може бути наслідком попереднього неадекватного сприйняття поетичного твору композитором чи виконавцем, у результаті чого композитор не зміг правильно підібрати музичний акомпанемент.

Зрозуміло, що у разі розгляду другого варіанта реверсивної моделі структура-атрактор (**1-C**) розгортатиметься у площині **BOC**, а відповідний атрактор (**C'-1**) у площині **C'D'O**.

Висновки до розділу 4

1. Результати інструментального аналізу інтонації в англomовних мовленнєво-музичних творах свідчать, що локалізація й варіювання частоти основного тону та інтенсивності, у тому числі й діапазону інтенсивності можуть змінюватися за рахунок високого вокального потенціалу звуків, переважно переднього ряду, що часто зумовлює зміщення акценту з семантично вагомого слова на семантично незначуще.

2. Локалізація максимуму інтенсивності переважно на першому наголошеному складі властива для мовленнєво-музичних творів з домінуючою мовленнєво-музичною інтонацією, що функціонують в офіційній комунікації та для усіх різновидів мовленнєво-музичних творів, які актуалізуються в інтимній комунікації. Для творів неофіційної комунікації та музично-мовленнєвого різновиду творів офіційної найбільш рекурентною є локалізація максимуму інтенсивності на ядерному складоносієві.

3. Піки інтенсивності у мовленнєво-музичних творах офіційної комунікації маркуються головним чином середньою і великою зонами при домінуванні останньої. У творах неофіційної комунікації найрекурентнішими є велика і середня зони локалізації піку інтенсивності зі статистичною перевагою середньої. У творах, що функціонують в інтимній комунікації та характеризуються домінуванням мовленнєво-музичної інтонаційної моделі, зареєстровано локалізацію максимуму інтенсивності в максимальній зоні, у той час як для творів із домінуванням музично-мовленнєвої інтонаційної моделі типовою встановлена велика зона.

4. Установлено, що дисонансна взаємодія тексту і музики може актуалізуватися на двох рівнях: лексико-семантичному та фонетичному. При чому незбіг у функціонуванні мовлення і музики на фонетичному рівні підтверджується даними, отриманими у результаті інструментального аналізу.

5. Когнітивна інтерпретація експериментального дослідження, проведена з урахуванням висновків лінгвістичної інтерпретації результатів аудитивного й акустичного аналізів функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах, підтвердила наявність чотирьох варіантних моделей мовленнєво-музичної комунікації, які характеризуються паритетною взаємодією мовленнєвих і музичних компонентів, домінуванням мовленнєвих, переважанням музичних та їхнім реверсивним декодуванням.

Положення цього розділу викладено у таких публікаціях автора [139; 144; 312; 315].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертації на основі теоретичного узагальнення відомих наукових знань і застосування функціонально-комунікативного підходу до з'ясування комунікативної й когнітивної специфіки усної актуалізації англomовних мовленнєво-музичних творів здійснено інтегрований розгляд фонетичного, соціологічного, когнітивного та психоенергетичного аспектів функціонування в них інтонації.

Мовленнєво-музичний твір як продукт мовленнєво-музичної комунікації з позицій комунікативно-когнітивного підходу трактується як комплексна система, утворена внаслідок синергетичної взаємодії компонентів текстової і музичної культур відправника мовленнєво-музичного повідомлення, яка може бути адекватно декодована отримувачем за умови перетину сфер духовних культур учасників мовленнєво-музичної комунікації.

Апробація обґрунтованої нами синергетичної моделі мовленнєво-музичної комунікації підтвердила ефективність її використання при науковому описі процесів добору адресантом засобів усіх рівнів мови й музики для актуалізації мовленнєво-музичного твору в конкретному виді комунікації.

Класифікація лінгвофонетичних ознак мовленнєво-музичних творів, в основу якої покладено вид комунікації, домінуючу інтонаційну модель, вид взаємодії тексту й музики, тип взаємодії емоційного забарвлення мовлення та ладово-гармонійних структур і рівень актуалізації у творах емоційно-прагматичного потенціалу, уможливила опис специфіки взаємодії мовленнєвих і музичних засобів інтонації та дозволила здійснити експериментальне виявлення й вичерпний опис інваріантних і варіантних інтонаційних моделей мовленнєво-музичних творів.

Інваріантній моделі мовленнєво-музичних творів **офіційної** комунікації притаманні такі ознаки: усічена і поступово висхідна ступінчаста шкала; розширений тональний діапазон; середньо-підвищений спадний термінальний

тон; сповільнений темп; простий ритм; помірна й підвищена гучність; коротка пауза на стику інтоногруп; урочистий, шанобливий тембр.

Варіантній моделі творів офіційної комунікації з *переважанням мовлення і консонансною взаємодією тексту й музики* властиві: середньо-понижений спадний термінальний тон; нульовий або негативний розширений інтервал на стику передтермінальної частини і ядра; позитивний середній або вузький міжсинтагменний інтервал; локалізація максимуму інтенсивності на такті; широкий діапазон інтенсивності.

До диференційних ознак мовленнєво-музичних творів з *переважанням музики і консонансною взаємодією тексту й музики* належать: висхідно-спадний або висхідно-спадно-рівний мелодичний контур; поступово висхідна ступінчаста шкала; розширений тональний діапазон; середньо-підвищений спадний термінальний тон; легатоподібний ритм; локалізація максимуму інтенсивності на ядрі; середній діапазон інтенсивності.

Творам з *переважанням музики і дисонансною взаємодією тексту й музики* властиві такі просодичні ознаки як спадний або хвилеподібний мелодичний контур; поступово спадна ступінчаста шкала; середньо-понижений спадний термінальний тон; знижена гучність; локалізація максимуму ч.о.т. й інтенсивності на ядрі; розширений діапазон інтенсивності.

До ознак інваріантної моделі творів **неофіційної** комунікації віднесено: усічену і поступово спадну ступінчасту шкалу; середній тональний діапазон; низький спадний термінальний тон; помірний і прискорений темп; простий і змішаний ритм; негативний розширений тональний інтервал на стику передтермінальної частини і ядра; перцептивну паузу на стику інтоногруп; локалізацію максимумів ч.о.т. та інтенсивності на ядрі; варіювання тембру від нейтрального до занепокоєного.

Диференційними ознаками творів неофіційної комунікації з *переважанням мовлення і консонансною взаємодією тексту й музики* є: поступово спадна ступінчаста шкала; прискорений темп; негативний вузький інтервал на стику передтермінальної частини та ядра; позитивний вузький або

звужений міжсинтагменний інтервал; локалізація максимуму ч.о.т. на такті; розширений діапазон інтенсивності.

Для творів неофіційної комунікації з *переважанням музики і консонансною взаємодією тексту й музики* характерними є: широкий тональний діапазон; високий спадний термінальний тон; негативний розширений і звужений або позитивний середній інтервал на стику передтермінальної частини та ядра; позитивний розширений і середній або негативний широкий міжсинтагменний інтервал; локалізація максимуму ч.о.т. на ядрі; широкий діапазон інтенсивності.

Спільними просодичними засобами оформлення мовленнєво-музичних творів **інтимної** комунікації є: високий рівний передтакт; середньо-підвищений тональний рівень початку та екстранизкий тональний рівень завершення інтоногрупи; широкий тональний діапазон; середньо-підвищений спадний і середньо-підвищений рівний термінальні тони; прискорений та повільний темп; легатоподібний ритм; знижена або низька гучність; довга пауза на стику інтоногруп; широкий діапазон інтенсивності; збільшена тривалість пауз; світлий, м'який, меланхолійний, задумливий тембр.

Інтонаційне оформлення творів інтимної комунікації з *переважанням мовлення і консонансною взаємодією тексту й музики* вирізняється висхідним передтактом; висхідно-спадним мелодичним контуром; усіченою шкалою; високим спадним або середньо-підвищеним рівним термінальним тоном.

До диференційних ознак творів інтимної комунікації з *переважанням мовлення і дисонансною взаємодією тексту й музики* належать: середньо-підвищений тональний рівень початку інтоногруп; висхідно-спадний мелодичний контур; поступово спадна ступінчаста шкала та повна поступово спадна ступінчаста шкала з порушеною регулярністю; середньо-понижений спадний або висхідно-спадний середньо-підвищений термінальний тон; змішаний ритм; позитивний середній міжсинтагменний інтервал.

Творам інтимної комунікації з *переважанням музики і консонансною взаємодією тексту й музики* притаманні такі диференційні ознаки: середньо-

знижений тональний рівень початку інтоногруп; поступово висхідна ступінчаста шкала; низький висхідний або рівний термінальний тон; сповільнений темп; негативний вузький інтервал на стику передтермінальної частини та ядра; позитивний вузький міжсинтагменний інтервал; розширений діапазон інтенсивності.

До диференційних просодичних ознак творів інтимної комунікації з *переважанням музики і дисонансною взаємодією тексту й музики* належать: низький передтакт; середньо-понижений тональний рівень завершення інтоногруп; прискорений темп; змішаний ритм; нульовий або негативний розширений інтервал на стику передтермінальної частини та ядра; нульовий, позитивний розширений, позитивний середній, позитивний вузький або негативний середній міжсинтагменний інтервал; локалізація максимуму ч.о.т. на ядрі; збільшена тривалість пауз.

Лінгвістична й когнітивна інтерпретації даних перцептивного й акустичного аналізу закономірностей просодичного оформлення мовленнєво-музичних творів засвідчили функціонування у досліджених творах складного мовленнєво-музичного фоноконцепту, здатного зберігати свої функціонально-структурні та емотивні характеристики у різних видах комунікації.

До перспективних напрямів подальшого наукового пошуку в галузі дослідження взаємодії мови й музики слід віднести вивчення питань, пов'язаних зі встановленням взаємодії одиниць сегментного і надсегментного рівнів мови у формуванні емоційно-сміслового навантаження твору, ролі звукосимволічних властивостей сегментного складу фонологічної системи мови в процесах сприйняття і декодування мовленнєво-музичних творів; виявлення універсальних інтонаційних мовленнєво-музичних моделей у різносистемних мовах; встановлення етнокультурних та гендерних особливостей кодування і декодування смислу мовленнєво-музичних творів; вивчення сугестивного потенціалу мовленнєво-музичних творів з урахуванням візуальної складової їхньої актуалізації; поглиблення знань про специфіку функціонування фоноконцепту у мовленнєво-музичних творах різних видів комунікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аванесов Р. И. Мелодия и речь (мысли и заметки) / Р. И. Аванесов // Проблемы структурной лингвистики 1983. — М. : Наука, 1986. — С. 232—267.
2. Августин А. Исповедь / Августин Аврелий. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2014. — 400 с.
3. Авиценна. Избранные философские произведения / Авиценна. — М. : Издательство «Наука», 1980. — 552 с.
4. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Левон Оганесович Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
5. Алексеева М. В. Музыка и слово : возможности синтеза семиотических систем / М. В. Алексеева // Вестник МГУКИ. — Вып. 3. — 2009. — С. 78-79.
6. Алексеева М. В. Музыка и слово : проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Алексеева Мария Викторовна. — Москва, 2010. — 164 с.
7. Алифференко Н. Ф. Дискурсивный анализ : традиции и инновации / Н. Ф. Алифференко // Язык. — Сознание. — Культура. — Социум : сб. докл. и сообщений межд. научн. конф. памяти проф. И. Н. Горелова. — Саратов : Изд. Центр «Наука», 2008. — С. 7—17.
8. Алефиренко Н. Ф. Когнитивно-прагматическая субпарадигма науки о языке / Н. Ф. Алефиренко // Когнитивно-прагматические векторы современного языкознания: [сб. науч. трудов]. — М. : Флинта : Наука, 2011. — С. 16—27.
9. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства / Б. Г. Ананьев // Художественное творчество : [сб. науч. трудов]. — Минск : Наука, 1999. — С. 234—265.
10. Андреева И. А. Использование разножанровой молодежной музыки в обучении монологической речи учащихся-подростков : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / И. А. Андреева. — Пятигорск, 2002. — 194 с.
11. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование / Марк Генрихович Арановский. — М. : Музыка, 1991. — 320 с.

12. Арефьева Н. Г. Концепт «межличностные отношения» в дискурсе популярных англоязычных песен (на материале фразеологических единиц) / Н. Г. Арефьева // Слов'янський збірник : зб. наук. пр. Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2006. — Вип. 12. — С. 224—233.
13. Аристотель. Поэтика / Аристотель. — СПб. : Амфора, 2008. — 320 с.
14. Артёмов В. А. Метод структурно-функционального изучения речевой интонации / В. А. Артёмов. — М. : Наука, 1974. — 160 с.
15. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Нина Давидовна Арутюнова. — 2-е изд. испр. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 866 с.
16. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, кн. 1-2 / Борис Владимирович Асафьев. — Л. : Издательство «Музыка», 1971. — 376 с.
17. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Борис Владимирович Асафьев. — М. : «Музыка». — 1965. — 250 с.
18. Барт Р. От произведения к тексту / Барт Ролан // Избранные работы : Семиотика : Поэтика : [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — С. 413—423.
19. Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ / С. Ю. Баранова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». — Вып. 2007. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.omsk.edu.
20. Барташова О. А. Взаимодействие вербального и музыкального компонентов в креолизованном тексте песни / О. А. Барташова, Н. А. Алексеева // Коммуникация в поликодовом пространстве : языковые, культурологические и дидактические аспекты : материалы 2-й Междунар. науч. конф. — СПб., 2013. — С. 29—36.
21. Бахтизина Д. И. Соотношение слова и музыки в философском осмыслении бытия / Д. И. Бахтизина // Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология. — № 11 (149). — 2009. — С. 126—129.

22. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики : [підручник] / Флорій Сергійович Бацевич. — К. : Вид. центр «Академія», 2004. — 344 с.
23. Башкина Б. М. Физические параметры просодии речи и их измерение / Б. М. Башкина, Л. Д. Бухтилов. — Минск: Минский гос. пед. ин-т ин. языков, 1977. — 62 с.
24. Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : [монографія] / Л. Р. Безугла. — Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. — 332 с.
25. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист. — М. : Прогресс, 2002. — 447 с.
26. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / А. Д. Белова // Вісник Київського національного університету. Іноземна філологія. — 2002. — Вип. 32-33. — С. 11—14.
27. Блохина Л. П. Методика анализа просодических характеристик речи / Л. П. Блохина, Р. К. Потапова. — М. : Наука, 1977. — 84 с.
28. Блохина Л. П. Просодические характеристики речи и методы их анализа / Л. П. Блохина. — М. : МГПИИЯ им. М. Тореца, 1980. — 75 с.
29. Большакова Л. С. Метафора в англоязычном поликодовом тексте (на материале британских и американских музыкальных видеоклипов) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Большакова Любовь Сергеевна. — Москва, 2008. — 186 с.
30. Бондаренко Е. В. Дискурс как объект когнитивной лингвистики / Е. В. Бондаренко // Записки з романно-германської філології ОНУ ім. І. І. Мечникова. — Одеса : ЛАТСТАР, 2013. — Вип. 1(30) — С. 25—32.
31. Бонфельд М. Ш. Музыка : Язык. Речь. Мышление : Опыт системного исследования музыкального искусства / Морис Шлемович Бонфельд. — СПб. : Композитор, 2006. — 628 с.
32. Борисова И. Перевод и граница : перспективы интермедиальной поэтики / Ирина Борисова. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>

33. Бочарова Е. В. Музыкальная интонация как язык культуры / Е. В. Бочарова // Языки и смыслы культуры: [сб. науч. трудов]. — Тамбов : Тамб. гос. ун-т, 2003. — С. 195—200.

34. Бровченко Т. А. Метод статистического анализа в фонетических исследованиях / Т. А. Бровченко, П. Д. Варбанец, В. Г. Таранец. — Одесса : Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова, 1976. — 100 с.

35. Бровченко Т. А. Просодическая организация функционально-семантических типов информативных и апеллятивных текстов в украинском языке / Т. А. Бровченко, В. Г. Волошин, Н. Р. Григорян, Н. В. Петлюченко // Язык и речь: проблемы и решения : сборник научных трудов к юбилею профессора Л. В. Златоусовой. — М. : МАКС-Пресс, 2004. — С. 182—204.

36. Бровченко Т. А. Соотносимость информационных единиц просодии устного и письменного текста / Т. А. Бровченко, В. Г. Волошин, Н. В. Петлюченко // Записки з романо-германської філології: Зб. наук. праць. — Одеса: Фенікс, 2008. — Вип. 22. — С. 13—25.

37. Брузгене Р. Литература и музыка : о классификациях взаимодействия / Р. Брузгене // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2009. — Вып. 6. — С. 93—99.

38. Брылева Н.А. Проблема концепта в музыкальной культуре / Н. А. Брылева // Вестник КрасГАУ. — № 2. — 2008. — С. 326—329.

39. Буката М. В. Семантичне навантаження силенціального ефекту в музичному дискурсі (на матеріалі англомовних художніх текстів) / М. В. Буката // Філологічні трактати. — 2010. — Том 2, №3 — С.11—17.

40. Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи / Пьер Булез. — М. : Логос-Альтера, Ессено, 2004. — 200 с.

41. Бэкон Р. *Opus majus. Opus tertium*. Отрывки из трактатов / Роджер Бэкон // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. — М., 1966. — С. 305—314.

42. Вакуленко М. О. Аналіз та синтез звукових спектрів людського мовлення / М. О. Вакуленко // Пульсар. — 1999. — № 6-7. — С. 20—23.

43. Валігура О. Р. Когнітивна природа фонологічного простору мови / О. Р. Валігура // Каразінські читання : Людина. Мова. Комунікація : VII Всеукр. наук. конф., 5 лютого 2008 р. : матеріали конф. — Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2008. — С. 33—35.

44. Ванслов В. В. Проблема интонации в музыке и балете / В. В. Ванслов // Академические тетради. — М. : Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 2006. — Вып. 11 : Интонология. — Ч. I : Материалы круглого стола междисциплинарного семинара «Единая интонология». — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/vanslov.html>.

45. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика / Вера Андреевна Васина-Гроссман. — М. : Издательство «Музыка», 1972. — 149 с.

46. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция / Вера Андреевна Васина-Гроссман. — М. : Издательство «Музыка», 1978. — 366 с.

47. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. — М. : Русские словари, 1996. — 416 с.

48. Волкова П. С. Феноменология музыки / П. С. Волкова // Музыка начинается там, где кончается слово. — М. : НТЦ «Консерватория», 1995. — 458 с.

49. Волошин В. Г. Комп'ютерна лінгвістика : [навч. посібник] / В. Г. Волошин. — Суми : ВТД «Університетська книга», 2004. — 382 с.

50. Волошин В. Г. Методы обработки результатов экспериментально-фонетических исследований речи и их лингвистическая интерпретация / В. Г. Волошин, Н. Р. Григорян, Е. М. Музя, В. В. Олинчук. — Одесса : ВМВ, 2011. — 202 с.

51. Волошинов А. В. Пифагор : союз истины, добра и красоты / Александр Викторович Волошинов. — М. : Просвещение, 1993. — 224 с.

52. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязычная коммуникация) : дис. ... д-ра филол. наук. / Ольга Петровна Воробьева. — М., 1993. — 382 с.
53. Гавриков В. А. Песенная поэзия : проблема художественности / В. А. Гавриков // Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — Выпуск № 35 (173) : Филология. Искусствоведение. — С. 35—41.
54. Гавриков В. А. Феномен пения и песенная поэзия : функциональный аспект / В. А. Гавриков // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2010. — № 3. — С. 125—128.
55. Гарипова Н. М. Музыкальный смысл и механизмы его постижения / Н. М. Гарипова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — 2010. — N 3 (79). — С. 222—235.
56. Гарипова Н. М. О механизмах эмоционального воздействия музыки / Н. М. Гарипова // Вестник МГОУ. Серия «Психологические науки». Психология профессиональной деятельности. — 2011. — Вып. 2. — С. 156—162.
57. Гасанова Т. Н. гызы. Экспериментально-фонетическое исследование взаимосвязи интонации речи и музыки : автореф. дис. ... д-ра философии по филологическим наукам / Тарана Надир гызы Гасанова. — Баку, 2010. — 42 с.
58. Гильманов С. А. Психологические характеристики музыкального мышления / С. А. Гильманов // Вестник Тюменского государственного университета. — 2012. — № 9. — Педагогика. Психология. — С. 194—201.
59. Гуревич П. С. Бессознательное как фактор культурной динамики / П. С. Гуревич // Вопросы философии. — 2000. — № 10. — С. 37—41.
60. Дабаева И. П. Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения : автореф. ... канд. филол. наук / И. П. Дабаева. — Москва, 1985. — 21 с.
61. Даниляк Й. Т. Єдність мовної і музичної інтонації / Й. Т. Даниляк // Перспективные вопросы мировой науки. — 2009. — [Электронный ресурс]. —

Режим доступу : http://www.rusnauka.com/3_ANRR_2009/MusicaAndLife/39893.doc.htm

62. Дашкевич В. С. Теория интонации / Владимир Сергеевич Дашкевич. — М. : Вест-Консалтинг, 2012. — 186 с.

63. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк // Б : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.

64. Деркач Н. В. Просодична організація англійського прислів'я: соціопрагматичний аспект (експериментально-фонетичне дослідження) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / Н. В. Деркач ; Київський нац. лінгвіст. ун-т. — К., 2010. — 20 с.

65. Деркач Н. В. Типологія пауз в англомовному дискурсі / Н. В. Деркач // Нова філологія. Збірник наукових праць. — Запоріжжя: ЗНУ, 2013. — № 56. — С. 107—112.

66. Джалагония Л. А. Взаимосвязь речи и музыки как форм человеческого общения / Л. А. Джалагония // Вопросы психологии. — 2001. — № 1. — С. 130—133.

67. Джансеитова С. С. Музыкально-интонационная форма как коммуникативная единица общения / С. С. Джансеитова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 4 (22), часть 2. — С. 54-57.

68. Дивакова Н. А. Возможности возникновения художественно-ассоциативного звукового ландшафта культуры / Н. А. Дивакова // Мир науки, культуры, образования. — 2011. — № 2 (27) — С. 291—295.

69. Дубовский Ю. А. Анализ интонации устного текста и его составляющих / Ю. А. Дубовский. — Мн : Высшая школа, 1978. — 137 с.

70. Дуняшева Л. Г. Лингвокультурные особенности конструирования гендера в афроамериканском песенном дискурсе (на материале жанров блюз и рэп) : автореф. дисс. ... канд. філол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / Л. Г. Дуняшева. — Нижний Новгород, 2012. — 24 с.

71. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. И. Дыс // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования: [сб. статей]. — К. : «Музична Україна», 1989. — С. 35—47.

72. Дьякова Л. Н. Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Дьякова Лариса Николаевна. — Воронеж, 2007. — 184 с.

73. Елистратова Г. Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Г. Б. Елистратова. — Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. — Саранск, 2003. — 18 с.

74. Єнікєєва С. М. Система словотвору сучасної англійської мови : синергетичний аспект (на матеріалі новоутворень кінця XX — початку XXI століть) : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.02.04 : “Германські мови” / С. М. Єнікєєва ; Київ. нац. лінгвіст. ун-т. — К., 2011. — 32 с.

75. Жаботинская С. А. Когнитивные и номинативные аспекты класса числительных (на материале современного английского языка) : дисс. ... доктора филол. наук : 10.02.19 / Жаботинская Светлана Анатольевна ; Московский ордена дружбы народов гос. ун-т. — М., 1992. — 336 с.

76. Жовтобрюх М. А. Українська літературна мова / М. А. Жовтобрюх. — К., 1984. — 424 с.

77. Жуков О. В. Синергетичний напрям дослідження звукозображувальності музично-поетичних текстів (на матеріалі текстів пісень для дітей) / О. В. Жуков // Мова і культура (Науковий журнал). — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. — Вип. 13. — Т. III (139). — С. 69—74.

78. Жукова Г. К. Музыкальный смысл : язык, речь, мышление, дискурс / Г. К. Жукова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2010. — Выпуск № 120. — С. 96—101.

79. Загуменнов А. П. Компьютерная обработка звука / Александр Петрович Загуменнов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : НТ Пресс, 2004. — 512 с.

80. Земцовский И. И. Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий / И. И. Земцовский //

Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. — Серия «Проблемы музыкознания». — СПб, 1996. — Вып. 8. — С. 97—103.

81. Златоустова Л. В. Общая и прикладная фонетика : учебное пособие / Л. В. Златоустова, Р. К. Потапова, В. Н. Трунин-Донской. — М. : Издательство МГУ, 1986. — 304 с.

82. Зубарева Н. Б. К исследованию природы метрических структур в музыке / Н. Б. Зубарева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — С-Пб. : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — 2009. — № 89. — С. 132—139.

83. Зяблова Н. Н. Дискурс и его отличие от текста / Н. Н. Зяблова // Молодой ученый. — 2012. — № 4. — С. 223-225. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.moluch.ru/archive/39/4650/>

84. Иванов Д. И. Синтетическая модель рок-текста : структура и взаимоотношение компонентов / Д. И. Иванов // Личность. Культура. Общество. — 2011. — Том XIII, вып. 1 (№№ 61-62). — С. 205—211.

85. Ильинов Ю. М. О некоторых фонетических особенностях вокальной речи (на материале академической манеры пения) / Ю. М. Ильинов // Вестник Санкт-Петербургского государственного педагогического университета. Серия «Аспирантские тетради». — 2007. — № 14 (37). — С. 82—87.

86. Ильинов Ю. М. Фонетические характеристики вокальной речи: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Ю. М. Ильинов. — Волгоград, 2007. — 211 с.

87. Кабаненко А. В. Емоція як лінгвістична категорія / А. В. Кабаненко // МОВА І КУЛЬТУРА (Науковий журнал). — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. — Вип. 13. — Т. III (139). — С. 51—55.

88. Калита А. А. Калита А. А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: [монографія] / А. А. Калита. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. — 320 с.

89. Калита А. А. Вариантные модели речемузыкальной коммуникации / А. А. Калита, В. В. Марченко // Вестник педагогического опыта. Научно-методический журнал. Серия «Иностранные языки. История.» — ФГБОУ ВПО «Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко». — 2013. — Выпуск 34. — С. 25—30.

90. Калита А. А. Когнітивний підхід до вивчення фонетичних засобів мови / А. А. Калита, Л. І. Тараненко // Науковий вісник Чернівецького університету : збірник наукових праць. — Чернівці : ЧНУ. — 2009. — Вип. 441-443 : Германська філологія. — С. 3—6.

91. Калита А. А. Критерий уровня актуализации эмоционально-прагматического потенциала высказывания / А. А. Калита, Л. И. Тараненко // Наукові записки. — Выпуск 105 (1). — Серия : Філологічні науки (мовознавство) : Ч.2 — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2012. — С. 476—484.

92. Калита А. А. Методологические предпосылки комплексного исследования проблемы суггестивного воздействия речемузыкальных произведений на слушателя / А. А. Калита, В. В. Марченко // НАУКОВІ СТУДІЇ — XXI (культура, освіта — антропоцентричні парадигми і сучасний світ). Філософія. Філологія. Педагогіка. Економіка. — К. : МІЛЕНІУМ, 2014. — Вип. 3 (Том 5). — С. 18—42.

93. Калита А. А. Механізми породження і сприйняття мовленнєво-музичного твору / А. А. Калита, В. В. Марченко // Наукові записки. Серия «Філологічна». — Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія». — 2013. — Вип. 38. — С. 79—82.

94. Калита А. А. Перцептивна й інструментальна оцінки емоційно-прагматичного потенціалу висловлень / А. А. Калита, Л. І. Тараненко // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серия : Філологічні науки : Мовознавство. — № 24 (249). — 2012. — С. 186—191.

95. Калита А. А. Речевая манипуляция : определение, функция, механизм реализации / А. А. Калита, Л. И. Тараненко // Вісник Харківського

національного університету ім. В. Н. Каразіна. — № 1022, Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». — Харків, 2012. — С. 10—19.

96. Калита А. А. Синергетизм порождения и актуализации фоноконцепта / А. А. Калита, Л. И. Тараненко // Наукові записки. — Вип. 96 (2). Серія : Філологічні науки (мовознавство) : У 2 ч. — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2011. — С. 213—219.

97. Калита А. А. Фонетичні засоби актуалізації смислу англійського емоційного висловлювання : [монографія] / А. А. Калита. — К. : Видавничий центр КДЛУ. — 2001. — 351 с.

98. Калита А. А. Фоноконцепт як категорія когнітивної фонетики / А. А. Калита // Матеріали за 4-а Міжнародна научна практична конференція «Будешето проблемите на световната наука — 2008». — Т. 13. Филологични науки. — София : “Бял ГРАД-БГ” ООД. — 2008. — С. 48—49.

99. Калита А. А. Функционально-энергетический поход : механизм актуализации эмоционально-прагматического потенциала высказывания / А. А. Калита, А. В. Клименюк // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. — 2004. — № 635. — С. 70—74.

100. Калита А. А. Функціонально-рівневий підхід до аналізу взаємодії системи фонетичних засобів та прагматики у створенні смислу висловлювання // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. — Вип. 7. — 2003. — С. 7—13.

101. Кант И. Критика способности суждения. Слово о сущем. — СПб., 2006. — [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://iakovlev.org/zip/kant3.pdf>

102. Кац Б. А. Стань музыкою, слово! / Б. А. Кац // Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерных вокальных циклах советских композиторов. — Л. : Советский композитор, 1983. — 151 с.

103. Кизин М. М. Древнерусские вокальные традиции. — Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 43 (181). Филология. Искусствоведение. — С. 163—166.

104. Клименюк А. В. Знание, познание, когниция: [монографія] / А. В. Клименюк. — Тернополь : Підручники і посібники, 2010. — 304 с.

105. Клименюк А. В. Модели концептосферы и механизмов когнитивного мышления индивида / А. В. Клименюк // Наукові записки. — Вип. 81 (3). — Серія : Філологічні науки (мовознавство) : У 4 ч. — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. — С. 88—104.

106. Клименюк А. В. Синергетический инструментарий раскрытия черного ящика исторического явления / А. В. Клименюк // Україна — Європа — Світ: міжнародний збірник наукових праць на пошану проф. М. М. Алексієвця / редкол. : Ю. М. Алексєєв, Л. М. Алексієвець, М. М. Алексієвець [та ін.]. — Тернопіль, 2010. — Вип. 5 : Україна — Європа — Світ : історико-політичні та гуманітарні аспекти розвитку : у 2 ч., Ч. 1. — С. 234—251.

107. Клименюк О. В. Виклад та оформлення результатів наукового дослідження : [авторський підручник] / Олександр Валеріанович Клименюк. — Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. — 398 с.

108. Клименюк О. В. Методологія та методи наукового дослідження : [навчальний посібник] / Олександр Валеріанович Клименюк. — К. : «Міленіум», 2005. — 186 с.

109. Клименюк О. В. Технологія наукового дослідження : [авторський підручник] / Олександр Валеріанович Клименюк. — К. — Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. — 308 с.

110. Комарова И. А. Просодия текста в пении : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Комарова Ирина Анатольевна. — М., 2004. — 181 с.

111. Кострюкова О. С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Ольга Сергеевна Кострюкова. — М., 2007. — 251 с.

112. Котик-Чубінська М. С. Музыка в поезії Юрія Тарнавського / М. С. Котик-Чубінська // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». — 2008. — Вип. 44. Ч. 2. — С. 259—267.

113. Коттон И. Музыка / Иоанн Коттон // Антология педагогической мысли христианского Средневековья : пособие для учащихся пед. колледжей и студ. вузов. — М. : Аспект Пресс, 1994. — 2/2: Мир преломился в книге. Воспитание в средневековом мире глазами ученых наставников и их современников : Пособие для учащихся пед. колледжей и студ. вузов / В. Г. Безрогов, О. И. Варьяш . — М. : Аспект Пресс, 1994. — С. 21—22.

114. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации / В. В. Красных. — М. : Гнозис, 2001. — 270 с.

115. Кремлев Ю. А. Интонация и образ в музыке / Ю. А. Кремлев // Интонация и музыкальный образ / [под ред. Б. М.Ярустовского]. — М., 1965. — С. 35—52.

116. Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С.Рахманинова) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ирина Михайловна Кривошей. — Уфа, 2003. — 266 с.

117. Кривошей И. М. Музыкознание в контексте других наук : междисциплинарные горизонты / И. М. Кривошей // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XXIX международной научно-практической конференции. — Новосибирск : Изд. «СибАК», 2013. — № 10 (29) — С. 99—103.

118. Крымова Л. М. Язык и динамика изменений функций музыки в культуре / Л. М. Крымова // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2006. — Выпуск 4 (55), Серия : Гуманитарные науки (Филология) — С. 192.

119. Кудряшов А. К. К уточнению научно-категориального аппарата теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка.

Материалы научной международной конференции 27-28.02.2002 / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004. — С. 112—117.

120. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Эрнст Курт. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1931. — 302 с.

121. Кушнерик В. І. Фоносемантизм: гіпотези і факти : [монографія] / В. І. Кушнерик ; Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича. — Чернівці : Книги — XXI, 2008. — 420 с.

122. Ланглебен М. Вокальная мелодия в плену у языка / М. Ланглебен // Музыка и незвучащее : [сб. науч. тр.]. — М. : «Наука», 2000. — С. 91—116.

123. Леви-Стросс К. Мифологии : в 4 т. / К. Леви-Стросс. — М. : СПб. : Унив. книга. — 2000. — Т. 1 : Сырое и приготовленное. — 406 с.

124. Левицкий В. В. Звуковой символизм. Основные итоги / Віктор Васильович Левицький. — Черновцы, 1998. — 130 с.

125. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность / Алексей Алексеевич Леонтьев. — М. : Просвещение, 1969. — 214 с.

126. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики / Леонтьев Алексей Николаевич. — М. : Издательство МГУ, 1981. — 584 с.

127. Лепилова К. Музыка в поэзии (певучесть речи) / К. Лепилова // Новая русистика. — 2009. — Вып. 1, том 2. — С. 27—37. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/116185/2_NovajaRusistika_2-2009-1_6.pdf?sequence=1

128. Литовченко Л. Музична природа мовленнєвого інтонування / Л. Литовченко // Вища освіта України : Теоретичний та науково-методичний часопис. — Київ : Видавництво «Педагогічна преса», 2009. — № 4 (35). — С. 65—70.

129. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Из ранних произведений. — М. : Правда, 1990. — 655 с.

130. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — СПб. : Академический проект, 2002. — С. 314—321.

131. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. — Т. I. — Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин : «Александра», 1992. — С. 191—199.
132. Лукин В. А. Художественный текст : Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство «Ось-89», 2005. — С. 126—127.
133. Лысенко А. В. Некоторые аспекты взаимосвязи музыки и речи в исполнительском искусстве / А. В. Лысенко // Вестник Майкопского государственного технологического университета. — 2009. — №2. — С. 122—124.
134. Львова Н. Л. Звукосимволічні властивості початкових приголосних звукосполучень у сучасній англійській мові : дис. ... канд. філол. н: 10.02.04 — германські мови / Н. Л. Львова. — Чернівці, 2005. — 273 с.
135. Мазель Л. А. О мелодии / Лев Абрамович Мазель. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. — 300 с.
136. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. — М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.
137. Мартинюк А. П. Перспективи дискурсивного напрямку дослідження концептів / А. П. Мартинюк // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Харків : Константа, 2009. — № 837. — С. 14—18.
138. Мартынова А. Н. Особенности композиции восточнославянских колыбельных песен / А. Н. Мартынова // Мир детства и традиционная культура. — М., 1996. — С. 19—27.
139. Марченко В. В. Взаємодія мовних та музичних засобів в актуалізації мовленнєво-музичних творів / В. В. Марченко // Формула компетентності сучасного перекладача: Матеріали VII Міжнародної науково-методичної конференції, 23 березня 2016 р. — К.: НТУУ «КПІ». — С. 143—147.
140. Марченко В. В. До питання класифікації лінгвофонетичних ознак мовленнєво-музичних творів / В. В. Марченко // Науковий журнал Запорізького національного університету. Серія «Нова філологія». — Запоріжжя: ЗНУ, 2014. — Вип. 65. — С. 132—139.

141. Марченко В. В. Емоційна складова мовленнєво-музичної комунікації / В. В. Марченко // Мова. Культура. Комунікація: дослідження мови та літератури в глобалізованому світі: Матеріали 6-ї міжнародної науково-практичної конференції (Чернігів, 24-25 квітня 2015 р.). — Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка. — 2015. — С. 65—69.

142. Марченко В. В. Закономірності взаємодії інтонації у мовленні та музиці / В. В. Марченко // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. — № 20 (269). — Луцьк, 2013. — С. 216—221.

143. Марченко В. В. Зіставний аудитивний аналіз інтонаційного оформлення мовленнєвого та мовленнєво-музичного твору / В. В. Марченко // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. — № 3 (304). — Луцьк, 2015. — С. 260—265.

144. Марченко В. В. Інтонаційне оформлення мовленнєво-музичних творів, що функціонують в інтимній комунікації / В. В. Марченко // Сучасні філологічні студії: теоретична та прикладна лінгвістика: Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, (Київ-Буча, лютий, 2016) — К.: Міленіум, 2016. — С. 30—33.

145. Марченко В. В. Комунікативно-когнітивний підхід до дослідження інтонації мовленнєво-музичних творів / В. В. Марченко // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. Тези доповідей XIII Міжнародної наукової конференції (7 лютого 2014 р.). — Частина 2: М-Я. — Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. — С. 6—7.

146. Марченко В. В. Методика експериментального дослідження комунікативно-когнітивних особливостей функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах / В. В. Марченко // Наукові записки. — Випуск 146. — Серія: Філологічні науки (мовознавство) — Кіровоград: Видавець Лисенко В.Ф., 2016. — С. 638—643.

147. Марченко В. В. Мовленнєво-музичний твір як елемент пісенного дискурсу / В. В. Марченко // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. — № 4 (281). — Луцьк, 2014. — С. 102—106.

148. Марченко В. В. Моделювання процесу породження мовленнєво-музичного твору / В. В. Марченко // Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. 28 березня 2014 р. — К.: НТУУ «КПІ», 2014. — С. 33—37.

149. Марченко В. В. Особенности коммуникативно-когнитивного подхода к исследованию речемузыкальных произведений / В. В. Марченко // Science and education a New Dimension. Philology, III (9), Issue: 44. — Budapest, 2015. — С. 70—74.

150. Марченко В. В. Применение когнитивного подхода к исследованию музыкально-речевых произведений / В. В. Марченко // Мова, культура, комунікація: Образ майбутнього у картинах світу та знакових системах: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції (Чернігів, 25 квітня 2013 р.). — Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка. — 2013. — С. 101—104.

151. Марченко В. В. Роль рівня емоційно-прагматичного потенціалу у породженні мовленнєво-музичного твору / В. В. Марченко // Наукові записки. — Випуск 130. — Серія: Філологічні науки (мовознавство) — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. — С. 430—437.

152. Марченко В. В. Теоретичні передумови дослідження специфіки функціонування інтонації у мовленнєво-музичних творах / В. В. Марченко // Наукові записки. — Випуск 138. — Серія: Філологічні науки (мовознавство) — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. — С. 594—599.

153. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки : Исследование / В. В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.

154. Мельник-Гнатишин О. Лінгвопсихологічні ідеї філософії О. Потебні в концепції музичної мови й мислення українського музикознавства / О. Мельник-Гнатишин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ, 2008. — Вип. 14. — С. 32—39.

155. Методы экспериментально-фонетического исследования звучащей речи: учеб. пособие по теоретической фонетике иностр. языков / [М. П. Дворжецкая, Е. И. Стериополо, О. Р. Валигура, А. И. Скробот, А. Д. Петренко]. — К. : КГПИИЯ, 1991. — 76 с.

156. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / Владимир Петрович Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 232 с.

157. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно-комунікативного утворення (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. І. Морозова. — Київ, 2008. — 32 с.

158. Москаленко В. Г. Аура слова в музичній інтонації / В. Москаленко // Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : Нац. муз. акад. України, 2003. — С. 3—14.

159. Москаленко В. Г. Інтонація, музика, слово / В. Г. Москаленко // Слово, інтонація, музичний твір. Збірник статей. Науковий вісник. — Київ, 2003. — № 27. — С. 12—21.

160. Мухамадиева Д. М. Особенности невербального и вербального кодирования в колыбельной песне (на примере русских и татарских колыбельных песен) / Д. М. Мухамадиева. — Вестник Тюменского государственного университета. — 2006. — № 7. — С. 141—145.

161. Нагибина Е. В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Елена Владимировна Нагибина. — Ярославль, 2003. — 219 с.

162. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Евгений Владимирович Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.

163. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе / Евгений Владимирович Назайкинский. — М. : Издательство «Музыка», 1965. — 65 с.
164. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Владимирович Назайкинский. — М. : Издательство «Музыка», 1972. — 383 с.
165. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки. — М. : Наука, 1980. — С. 72.
166. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский // М. : ВЛАДОС, 2003. — 250 с.
167. Найчук Є. Словесно-симфонічний твір (на прикладі «Книги Лева» Богдана Ігоря Антонича) / Є. Найчук // Вісник Львів. ун-ту, Серія філол. — 2008. — Вип. 44 (Ч. 2.). — С. 318—326.
168. Норман Б. Ю. Универсальное и специфическое в синтаксических моделях славянских языков / Б. Ю. Норман // Белорусский государственный университетт им. В. И. Ленина, Белорусский комитет славистов. — Минск : Университетское, 1988. — 28 с.
169. Орбан-Лембрик Л. Е. Соціальна психологія : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.: у 2 кн.] / Орбан-Лембрик Лідія Ернестівна. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2010. — Кн. 1 : Соціальна психологія особистості і спілкування. — 2010. — 463 с.
170. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : история. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. — М. : «Музыка», 1984. — 302 с.
171. Патракеева Е. Б. Авторская песня как особый тип текста / Е. Б. Патракеева — Вестник ТГУ, Серия : Гуманитарные науки. Филология. — 2009. — Вып. 12 (80). — С. 318—322.
172. Перебийніс В. І. Статистичні методи для лінгвістів: [навч. посібник] / Валентина Ісидорівна Перебийніс. — Вінниця : Нова книга, 2002. — 168 с.

173. Петлюченко Н. В. Харизматика : мовна особистість і дискурс : [монографія] / Н. В. Петлюченко. — Одеса : Астропринт, 2009. — 464 с.

174. Петроченко Е. В. Характеристика интонационных единиц языка по их соотнесенности с музыкально-ладовой структурой : на материале русского и немецкого языков: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Елена Викторовна Петроченко. — Воронеж, 2001. — 231 с.

175. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия / Римма Иосифовна Петрушанская. — М. : Знание, 1984. — 56 с.

176. Петрушин В. И. Моделирование эмоций средствами музыки / В. И. Петрушин // Вопросы психологии. — 1988. — № 5. — С. 141—144.

177. Пихтовникова Л. С. Глоссарий основных понятий синергетики (для филологов) // Синергетика в филологических исследованиях : [монографія] / Т. И. Домброван, С. М. Еникеева, Л. С. Пихтовникова и др. ; под общ. ред. проф. Л. С. Пихтовниковой. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. — С. 319—324.

178. Пихтовникова Л. С. Синергетическая парадигма в современной лингвистике / Л. С. Пихтовникова // Наукові записки. — Випуск 127. — Серія: Філологічні науки (мовознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. — С. 34—39.

179. Платон. Діалоги / Платон. — Харків : Фоліо, 2008. — 349 с.

180. Платон. Законы / [общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; пер. з древнегреч. А. Н. Егунова и др.]. — М. : Мысль, 1999. — 830 с.

181. Плотницкий Ю. Е. К вопросу о соотношении вербального и мелодического компонентов в текстах англоязычного песенного дискурса / Ю. Е. Плотницкий // Проблемы преподавания иностранных языков в контексте модернизации образования : Сборник материалов и тезисов докладов IX Межрегиональной научно-практической конференции. — Самара, 2003. — С. 158—160.

182. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Юрий Евгеньевич Плотницкий. — Самара, 2005. — 183 с.

183. Подрядова В. В. Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов (лингвистический аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Веста Владимировна Подрядова. — Москва, 2012. — 18 с.

184. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Юлія Вікторівна Поплавська-Мельниченко. — Львів, 2010. — 12 с.

185. Потапчук М. А. Песенный дискурс как коммуникативный процесс / М. А. Потапчук // Вестник Челябинского государственного университета. — 2013. — № 2 (293) : Филология. Искусствоведение. — С. 140—143.

186. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня. — К. : Мистецтво, 1985. — 302 с.

187. Почепцов Г. Г. Избранные труды по лингвистике : [монография] / Георгий Георгиевич Почепцов / [сост., общ. ред. и вступ. статья Ирины Шевченко]. — Винница : Нова книга, 2013. — 560 с.

188. Пресс Г. М. Интонирование как универсальный механизм смыслообразования и смыслопроявления в культуре : дис. ... канд. философ. наук / Галина Михайловна Пресс. — Барнаул, 2008. — 219 с.

189. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / Анатолій Миколайович Приходько. — Запоріжжя : Прем'єр, 2008. — 332 с.

190. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства / С. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука : Сб. ст. — Выпуск 2. — М. : Издательство «Музыка», 1973. — С. 17—59.

191. Рахимова Г. Н. Общее и специфическое в выражении обобщения в вербальном и музыкальном языках / Г. Н. Рахимова // Вестник Башкирского университета. — 2010. — № 3, Т. 15. — С. 727—731.
192. Реформатский А. А. Введение в языковедение / Александр Александрович Реформатский. — М. : Аспект Пресс, 1998. — 536 с.
193. Реформатский А. А. Речь и музыка в пении / А. А. Реформатский // Вопросы культуры речи. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1955. — Вып. 1. — С. 172—199.
194. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения / Жан-Жак Руссо // [пер с фр. / сост. и автор вступит. статьи И. Е. Верцман] / Т.1. — М. : Гослитиздат, 1961. — 727 с.
195. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Екатерина Александровна Ручьевская. — Л. : Музгиз, 1960. — 56 с.
196. Рыжкин И. Перерастание интонаций в мелос / И. Рыжкин // Музыкальное искусство. Исполнительство. Педагогика. Музыкознание [сб. ст. / отв. ред. М. Скребкова-Филатова]. — М., 2004. — С. 58—63.
197. Самохин И. С. Соотношение мелодической и вербальной составляющих в песенном дискурсе / И. С. Самохин // Творчество молодых ученых. — 2010. — С. 144—146.
198. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США : [монографія] / В. О. Самохіна. — [2-ге вид., перероб. і доп.]. — Харків : Вид-во ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. — 360 с.
199. Самохіна В. О. Жарт: когніція, комунікація, текст / В. О. Самохіна // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — № 972. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2012. — С. 119—128.
200. Светухина Л. В. Развитие творческой активности студентов-филологов в процессе освоения музыкальной и речевой интонации : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Людмила Викторовна Светухина. — Краснодар, 2008. — 18 с.
201. Соколов О. В. Морфологическая система музыки: [монография] / О. В. Соколов. — Нижний Новгород, 1994. — 214 с.

202. Солощук Л. В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі : [монографія] / Л. В. Солощук. — Харків : Константа, 2006. — 300 с.
203. Сонин А. Г. Общепсихологические и когнитивные механизмы понимания мультимедийных текстов / А. Г. Сонин // Вопросы психолингвистики. — М., 2003. — Вып. 1. — С. 89—97.
204. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М. : Музыка, 1971. — С. 280—311.
205. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Серия : Брошюры «Вопросы эстетики». — М. : Издательство «Музыка», 1968. — 105 с.
206. Степанова И. В. Слово и музыка : Диалектика семантических зв'язей : автореф. дис. ... д. искусствовед. / Ирина Владимировна Степанова. — Москва, 1999. — 39 с.
207. Стеріополо О. І. Статистичний аналіз експериментально-фонетичних даних / О. І. Стеріополо // Вісник КНЛУ. Серія філологія. — 2003. — Т. 7, № 2. — С. 93—97.
208. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Валерія Олександрівна Супрун. — Харків, 2008. — 19 с.
209. Тараева Г. Р. Музыкальный язык как коммуникативный культурный код / Г. Р. Тараева // Теория и практика общественного развития. — Краснодар : Издательский дом «ХОРС», 2012. — № 2. — С. 213—215.
210. Тараева Г. Р. Музыкально-речевые системы как объект теории музыкальной семантики / Г. Р. Тараева // Мир науки, культуры, образования. — 2012. — № 1 (32) — С. 39—41.
211. Таран О. С. Жаргонна лексика в сучасному пісенному дискурсі / О. С. Таран [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://uchebana5.ru/cont/1569238-p77.html>

212. Тараненко Л. І. Просодична зв'язність англійської прозової байки : [монографія] / Л. І. Тараненко. — К. : ТОВ "Агенство "Україна", 2008. — 204 с.
213. Татубаев С. С. Певческая речь как особый способ функционирования языка / С. С. Татубаев // Вопросы языкознания. — 1982. — Вып. 2. — С. 115—122.
214. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов. — М. : Наука, 2003. — 384 с.
215. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: [учеб. пособие для вузов по специальности 050601.65(030700) «Музыкальное образование»] / А. В. Торопова. — Москва : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. — 240 с.
216. Торопова А. В. Музыкальные архетипы как «агенты» спонтанной и целенаправленной терапии общества и «внутреннего делания» человека / А. В. Торопова // Музыкальная психология и психотерапия. — 2010. — № 2. — С. 114—121.
217. Уваров М. С. Мелос и логос философии / М. С. Уваров // Вестник С.-Петербургского госуниверситета. — 2003. — Сер. 6. Вып. 2 (14). — С. 12—19.
218. Федичева О. В. Механизм взаимодействия музыкального и речевого ритмов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Ольга Валериевна Федичева. — Москва, 1995. — 21 с.
219. Фишер П. Д. Создание и обработка звука в Sound Forge / Джеффри П. Фишер [пер. с англ. С. В. Корсакова]. — М. : НТ Пресс, 2005. — 136 с.
220. Хайдемейер В. П. Жанри : питання типології та лінгвістичного аналізу / В. П. Хайдемейер // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Серія Філологічні науки. 5. — 2008. — С. 130—134.
221. Хейзинга Й. Homo Ludens : Статті по історії культури / Йохан Хейзинга. — М. : Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.

222. Холопов Ю. Н. Теория музыки времени Палестрины : о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» / Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова // Русская книга о Палестрине: [сб. статей]. — М. : МГК, 2002. — С. 32—53.

223. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : [учебное пособие. 2-е изд., испр.] / В. Н. Холопова. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.

224. Царлино Д. Гармонические установления. От эпоса к аффекту. — М. : Прогресс, 1975. — 160 с.

225. Цеплитис Л. К. Анализ английской речевой интонации / Л. К. Цеплитис. — Рига : Знание, 1974. — 270 с.

226. Чейф У. Значение и структура языка / Уоллес Чейф. — М. : Прогресс, 1975. — 430 с.

227. Чупахина Т. И. О специфической природе музыкального искусства в пространстве духовной культуры / Т. И. Чупахина // Омский научный вестник. — 2009. — №2 (76). — С. 210—214.

228. Шабалина А. Н. Музыкально-поэтическое искусство : к вопросу интерпретации / А. Н. Шабалина // Культурная жизнь Юга России. — Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств. — 2011. — № 1 (39). — С. 13—14.

229. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления / Л. Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. — Уфа : Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова. — 2011. — № 2. — С. 18—26.

230. Шаховский В. И. Эмоции как объект исследования в лингвистике / В. И. Шаховский // Вопросы психолингвистики. — 2009. — № 9. — С. 29—42.

231. Швачко С. О. Статус номінацій silence та pause в художньому та музичному дискурсах / С. О. Швачко, М. В. Буката // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. — Філологічні науки. Мовознавство. — 2010. — С. 167—171.

232. Шевченко И. С. Становление когнитивно-коммуникативной парадигмы в лингвистике / И. С. Шевченко // Вісник ХНУ ім. В. Н.Каразіна. — 2004. — № 635. — С. 202—205.

233. Шевченко И. С. Дискурс как коммуникативно-когнитивный феномен: единицы и категории / И. С. Шевченко // Лингвистические исследования : сборник статей ЕГУ. — Вып. 5. — Ереван : Лимуш, 2015. — С. 146—158.

234. Шевченко І. С. Дискурс як мисленнєво-комунікативна діяльність / І. С. Шевченко, О. І. Морозова // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен : [монографія] / Під заг. ред. І. С. Шевченко. — Харків : Констант, 2005 — С. 21—28.

235. Шевченко О. В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / Ольга Валентиновна Шевченко. — Волгоград, 2009. — 220 с.

236. Шевченко О. В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса / О. В. Шевченко // Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена : научный журнал. — СПб. : ООО «Книжный дом», 2009. — № 115. — С. 242—249.

237. Шенкер Г. Свободное письмо. Том 1: текст / Генрих Шенкер [пер. Б. Т. Плотникова]. — Красноярск, 2003. — 160 с.

238. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование) / Сергей Васильевич Шип. — Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. — 296 с.

239. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Лев Владимирович Щерба. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 432 с.

240. Якобсон Р. О. О соотношении между песенной и разговорной речью / Р. О. Якобсон // Вопросы языкознания. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1962. — № 3. — С. 87—91.

241. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон [пер. / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова]. — М. : Прогресс, 1987. — 464 с.

242. Якобсон Р. О. Речевая коммуникация. Язык в отношении к другим системам коммуникации / Р. О. Якобсон // Избранные работы. — М. : Прогресс, 1985. — С. 306—330.

243. Ярко А. Н. Рок-песня в аспекте вариативности : синтетическая природа и парадигмальная закреплённость / А. Н. Ярко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — Тверь : Изд-во Тверского государственного университета, 2008. — Вып. 10. — С. 7—21.

244. Adorno T. W. Music and Language: A Fragment / T. W. Adorno // *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*. — London, New York : VERSO, 1956. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.msu.edu/~sullivan/AdornoMusLangFrag.html>

245. Agawu V. K. Playing with Signs : A Semiotic Interpretation of Classic Music / Victor Kofi Agawu. — Princeton University Press, 2014. — 168 p.

246. Albertson K. Teaching Pronunciation with Visual Feedback / K. Albertson // *NALLD Journal*. — 1982. — No. 17. — P. 18—33.

247. Al-Shoshan A. I. Speech and Music Classification and Separation : A Review / Al-Shoshan A. I. — J. King Saud University, 2006. — Vol. 19, Eng. Sci. (1). — P. 95—133.

248. Anvari S. Relations among musical skills, phonological processing, and early reading ability in preschool children / S. Anvari, L. Trainor, J. Woodside, B. Levy // *Journal of Experimental Child Psychology*. — 2002, 83(2). — P. 111-130.

249. Arnold K. M. Text-to-tune Alignment in Speech and Song / K. M. Arnold, P. W. Jusczyk. — Baltimore : Department of Psychology, The Johns Hopkins University. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://sprosig.isle.illinois.edu/sp2002/pdf/arnold-jusczyk.pdf>

250. Aspects of Schenkerian Theory [ed. by D. Beach]. — New Haven & London : Yale University Press, 1983. — 222 p.

251. Bernstein L. The Unanswered Question : Six Talks at Harvard / Leonard Bernstein. — Cambridge : Harvard University Press, 1976. — 65 p.

252. Blacking J. The Structure of Musical Discourse : The Problem of the Song Text / J. Blacking // Yearbook for Traditional Music. — International Council for Traditional Music, 1982. — Vol. 14. — P. 15—23.

253. Bloomfield L. Language / Leonard Bloomfield. — Chicago : The University of Chicago Press, 1984. — 564 p.

254. Bolinger D. L. Intonation and Its Parts / D. L. Bolinger. — Stanford : Stanford University Press, 1986. — 421 p.

255. Bot K. D. Visual Feedback of Intonation : Effectiveness and induced practice behavior / K. D. Bot // Language and Speech. — 1983. — No. 26 (4). — P. 331—350.

256. Briscoe E. J. Modelling Human Speech Comprehension : A computational approach / E. J. Briscoe. — Chichester : Ellis Horwood, 1987. — 272 p.

257. Brown C. S. The Relations between Music and Literature : As a Field of Study / C. S. Brown // Comparative Literature. — University of Oregon, 1970. — Vol. XXII, Nr. 2. — P. 98—105.

258. Brown K. S. Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik / K. S. Brown // Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. — Berlin : Schmidt, 1984. — S. 28—60.

259. Brown S. Are music and language homologues? / S. Brown // The Biological Foundations of Music. — New York : New York Academy of Sciences, 2001. — P. 372—374.

260. Carlsen R. Speech and music performance : Parallels and contrasts / R. Carlsen, A. Friberg, L. Fryden, B. Granstrom, J. Sundberg // Contemporary Music Review. — 1989. — No. 4. — P. 389—402.

261. Chomsky N. Syntactic Structures / Noam Chomsky // Walter de Gruyter, 2002. — 117 p.

262. Christensen T. Rameau and Musical Thought in the Enlightenment / Thomas Christensen // Cambridge University Press, 2004 — 327 p. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://books.google.com.ua/books?id=170CpILluzUC&pg>

263. Clynes M. The living quality of music : neurobiological basis of communicating feeling / M. Clynes, N. Nettheim // Music, mind, and brain. — N. Y. : Plenum, 1982. — P. 47—82.

264. Computer Graphics in the Language lab. Technological Horizons / [G. Molholt, L. Lane, J. Tanner, L. Fischer] // Education Journal. — 1988. — No. 15 (6). — P. 74—78.

265. Cook N. D. Tone of Voice and Mind : The connections between intonation, emotion, cognition and consciousness / Norman D. Cook. — Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2002. — 291 p.

266. Cooke D. The Language of Music / Deryck Cooke // New York : Oxford University Press, 1959. — 289 p.

267. CoolEditPro : Program By D. Johnston. Version 1.2. — Syntillium Software Corporation, P.O. Box 62255, Phoenix, FZ 85082-2255, USA.

268. Cruttenden A. Intonation / Alan Cruttenden. — Cambridge : Cambridge University Press, 1986. — 214 p.

269. Crystall D. Prosodic Systems and Intonation in English / D. Crystall // Prosodic Systems and Intonation in English. — Cambridge : Cambridge University Press, 1969. — 392 p.

270. Daltrozzo J. Conceptual processing in music as revealed by N400 effects on words and musical targets / J. Daltrozzo, D. J. Schön // Cognitive Neuroscience. — 2009. — No. 21. — P. 1882—1892.

271. Dell F. Comparing musical textsetting in French and in English songs / F. Dell, J. Halle // Conference Proceedings from Typology of Poetic Forms. — Paris, 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.johnhalle.com/musical.writing.technical/fdell-jhalle-comparing-settings-4.pdf>

272. Dijk van T. A. Cognitive Discourse Analysis. An Introduction / Teun A. van Dijk, 2000. — [Электронный ресурс] — Режим доступа : <http://www.discursos.org/unpublishedarticles/cogn-dis-anal.htm>

273. Dobrian C. Music and Language / Chris Dobrian. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

274. Eggebrecht G. G. Sprache und Musik : Perspektiven einer Beziehung / G. G. Eggebrecht. — Laaber : Laaber Verlag, 1999. — Spektrum der Musik; Bd. 5. — 178 p.
275. Fatihi A. R. Conceptual Blending in Bollywood Film Songs / A. R. Fatihi // South Asian Cultural Studies. — 2012. — Vol 4. No. 1. — P. 19—26.
276. Fauconnier G. The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconnier, M. Turner. — New York : Basic Books, 2002. — 464 p.
277. Fedorenko E. Structural integration in language and music : evidence for a shared system / E. Fedorenko, A. Patel, D. Casasanto, J. Winawer, E. Gibson // Memory & Cognition. — 2009. — No. 37(1). — P. 1—9.
278. Fedoriv Ya. R. Using Computer Technologies in the Phonetic Classroom / Ya. R. Fedoriv. — IAEFL-Ukraine Newsletter. — 2000. — No. 18. — P. 40—43.
279. Fiske H. E. Connectionist models of musical thinking / Harold E. Fiske. — The Edwin Mellen Press, 2005. — 240 p.
280. Frick R. W. Communicating emotion : The role of prosodic features / R. W. Frick // Psychological Bulletin. — 1985. — V. 97, N 3. — P. 412—429.
281. Friedrich P. Music in Russian Poetry / Paul Friedrich. — N.Y. : Peter Lang Pub Inc., 1998. — 344 p.
282. Gier A. Musik in der Literatur : Einflüsse und Analogie / A. Gier // Literatur intermedial. Musik — Malerei — Photographie — Film. — Darmstadt, 1995. — S. 61—92.
283. Gier A. "Parler c'est manquer de clairvoyance". Musik in der Literatur : Vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema / A. Gier, G. W. Gruber // Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien. — Frankfurt am Main : Lang, 1995. — 335 S.
284. Gimson A. C. An Introduction to Pronunciation of English / A. C. Gimson // Introduction to Pronunciation of English. — Habana : Editorial Pueblo y Educacion, 1980. — 294 p.

285. Godwin J. *The Harmony of the Spheres : The Pythagorean Tradition in Music* / Joscelyn Godwin. — Inner Traditions/Bear, 1992. — 512 p.
286. Heike G. *Musik und Sprache* / G. Heike // *Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. — Wiesbaden, 1960. — S. 170.
287. Hodge R. *Song* / R. Hodge // *Discourse and Literature : New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. — John Benjamins B. V., 1985. — P. 121—137.
288. Hoppin R. *Medieval Music* / Richard H. Hoppin. — New York : W. W. Norton & Co., 1978. — 177 p.
289. Hunter P. G. *Feelings and Perceptions of Happiness and Sadness Induced by Music : Similarities, Differences, and Mixed Emotions* / P. G. Hunter, E. G. Schellenberg, U. Schimmack // *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. — 2010. — N. 4. — P. 47—56.
290. Iversen J. R. *Comparing the rhythm and melody of speech and music : The case of British English and French* / J. R. Iversen, A. D. Patel, J. C. Rosenberg // *The Neurosciences Institute, San Diego, California*, 2006. — P. 3034—3047.
291. Jackendoff R. *Semantics and Cognition* / Ray Jackendoff. — Cambridge, MA : MIT Press, 1983. — 283 p.
292. Jackendoff R. *Foundations of Language : Brain, Meaning, Grammar, Evolution* / Ray Jackendoff. — Oxford / New York : Oxford University Press, 2002. — 450 p.
293. Jackendoff R. *Parallels and nonparallels between language and music* / R. Jackendoff // *Music Perception*. — 2009. — Vol. 26 (3). — P 195—204.
294. James I. *The Acquisition of Prosodic Features of Speech Using a Speech Visualizer* / I. James // *IRAL*. — 1976. — No. 14 (3). — P. 227—243.
295. Janata P. *Swinging in the brain : shared neural substrates for behaviors related to sequencing and music* / P. Janata, S. T. Grafton // *Nature Neuroscience*. — 2003, 6 (7). — P. 682—687.
296. Jones D. *An Outline of English Phonetics* / D. Jones // *Outline of English Phonetics*. — 9th ed. — Cambridge : Hoffer, 1960. — 378 p.

297. Judd C. C. Renaissance modal theory : theoretical, compositional and editorial perspectives / C. C. Judd // The Cambridge history of Western music theory. — New York : Cambridge University Press, 2002. — P. 364—406.

298. Juslin P. N. Music and emotion : Seven questions, seven answers / P. N. Juslin // Music and the mind : Essays in honour of John Sloboda. — New York : Oxford University Press, 2011. — P. 113—135.

299. Juslin P. N. Cue utilization in communication of emotion in music performance : Relating performance to perception / P. N. Juslin // Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance. — 2000, 26. — P. 1797—1813.

300. Juslin P. N. Communication of emotions in vocal expression and music performance : Different channels, same code? / P. N. Juslin, P. Laukka // Psychological Bulletin. — 2003, 129. — P. 770—814.

301. Kaye J. Phonology: A Cognitive View (Tutorial essays in cognitive science) / Jonathan Kaye. — Cognitive science series. — Psychology Press, 1989. — 172 p.

302. Kempson R. Language (and music) as mechanisms for social interaction / R. Kempson, M. Orwin // Materials of Language, Music and Interaction. — Queen Mary University of London, 2012. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dcs.qmul.ac.uk/research/imc/music-lang/>

303. Koelsch S. Towards a neural basis of processing musical semantics / S. Koelsch // Physics of Life Reviews. — 2011, 8(2). — P. 89—105.

304. Koelsch S. Towards a neural basis of music perception / S. Koelsch, W. A. Siebel // Trends in Cognitive Sciences. — 2005. — Vol. 9., No. 12. — P. 578—584.

305. Krumhansl C. L. Music : A link between cognition and emotion / C. L. Krumhansl // Current Directions in Psychological Science. — 2002, 11. — P. 45—50.

306. Krumhansl C. L. The musical mind : Tonal cognition / C. L. Krumhansl, P. Toiviainen // The Biological Foundations of Music. Annals of the New York Academy of Sciences. — Volume 930. — 2001. — P. 77—91.

307. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal About the Mind* / George Lakoff. — Chicago : The University of Chicago Press, 1987. — 614 p.

308. Langacker R. W. *Cognitive Grammar : A Basic Introduction* / Ronald Wayne Langacker. — New York : Oxford University Press, 2008. — 562 p.

309. Lerdahl F. *A Generative Theory of Tonal Music* / F. Lerdahl, R. Jackendoff. — Cambridge, Mass., & London : The MIT Press, 1996. — 368 p.

310. Lerdahl F. *On the Theory of Grouping and Meter* / F. Lerdahl, R. Jackendoff // *The Musical Quarterly*. — 1981. — LXVII (4). — P. 479—506.

311. Lerdahl F. *Toward a Formal Theory of Tonal Music* / F. Lerdahl, R. Jackendoff // *Journal of Music Theory*. — Duke University Press, 1977. — Vol. 21, No. 1. — P. 111—171.

312. Marchenko V. V. *Actualization of Phonoconcepts in Speech-and-Music Works* / V. V. Marchenko // *Здобутки та перспективи розвитку сучасного мовознавства : [міжнар. зб. наук. пр., присвяч. 70-річ. ювілею проф. Алли Андріївни Калити]*. — К. : НТУУ “КПІ”, 2015. — С. 60—66.

313. Marchenko V. V. *Discovering speech-music relations within the scope of Speech Energetic Theory* / V. V. Marchenko // *Book of Abstracts. International Linguistics Conference in Lublin Linguistics Beyond and Within: Mind, Language, Society: Towards a Unified Theory of Language Structure and Use, 22-23 October 2015*. — Lublin: John Paul II Catholic University, 2015. — PP. 69—70.

314. Marchenko V. V. *Framework of categories for the description of speech-and-music texts functioning* / V. V. Marchenko // *Proceedings of the First International Conference on European Conference on Languages, Literature and Linguistics*. — Vienna: “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, 2014. — С. 33—38.

315. Marchenko V. V. *The Peculiarities of Speech and Music Interaction in Speech-and-music Works* / V. V. Marchenko // *Новітня освіта: Зб. н. праць*. — К.: ЦУЛ, 2015. — №4. — Київ, 2015. — С. 40—45.

316. McKinnon J. Music in Early Christian Literature / James McKinnon // Cambridge : Cambridge University Press, 1987. — 183 p.
317. McMullen E. Music and Language : A Developmental Comparison / E. McMullen, J. R. Saffran // Music Perception. — University of California Press, 2004. — Vol. 21, No. 3. — P. 289—311.
318. Miranda R. Tunes and Talk : Researchers Find Music and Language are Processed by the Same Brain Systems / R. Miranda, M. Ullman. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://explore.georgetown.edu/news/?ID=27776>
319. Moore K. S. Which Came First : Music or Language? A theory that language evolved as a subset of music / Kimberly Sena Moore. — 2012. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.psychologytoday.com/blog/your-musical-self/201209/which-came-first-music-or-language>
320. Neuhold M. Sadness and happiness in speech and music. / M. Neuhold, S. Papst // Seminar on Music Psychology. — Austria : University of Graz, 2010. — [Электронный ресурс] — Режим доступа : http://www.uni-graz.at/neuhold_papst_sadness.pdf
321. O'Connor J. D. Phonetics / Joseph Desmond D. O'Connor. — L. : Penguin Books Ltd., 1984. — 320 p.
322. Patel A. Language, music, syntax and the brain / Aniruddh D Patel // Nature Neuroscience. — 2003. — Vol. 6, № 7. — P. 674—681.
323. Patel A. Music, Language and the Brain / Aniruddh D. Patel. — Oxford University Press, 2010. — 520 p.
324. Pechmann T. Bemerkungen zum Verhaltnis von Sprache und Musik / Thomas Pechmann. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.uni-leipzig.de/~heck/bierwisch/pechmann.pdf>
325. Peirce C. S. Peirce on Signs : Writings on Semiotic / James Hoopes, ed. — University of North Carolina Press, 1991. — 294 p.

326. Powers H. S. Language Models and Musical Analysis / Harold S. Powers // *Ethnomusicology*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1980. — 24 (1). — P. 1—60.
327. Pradier M. F. Emotion Recognition from Speech Signals and Perception of Music / Melanie Fernandez Pradier. — Universität Stuttgart, 2011. — 104 p.
328. Praat [Electronic Resource]. — Access Mode : www.praat.org.
329. Quast U. Zur Rolle und zu ausgewählten Verwendungsmöglichkeiten von Musik im Fremdsprachenunterricht / Quast U. // *Bildende Kunst und Musik im Fremdsprachenunterricht*. — Frankfurt am Main, 1996. — S. 169—171.
330. Reese G. Music in the Renaissance / Gustave Reese. — W. W. Norton & Company; Revised Edition, 1959. — 1039 p.
331. Riemann H. Musikalische Syntaxes / Hugo Riemann. — Berlin. — 1931. — S. 41—42.
332. Roach P. Phonetics and Phonology / P. Roach. — Cambridge : Cambridge University Press, 1990. — 212 p.
333. Rolling Stone's 500 Greatest Songs of All Time / [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407>
334. Ross D. Musical intervals in speech / D. Ross, J. Choi, D. Purves // *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America*. — 2007. — Vol. 104, No. 23. — P. 9852—9857.
335. Rubin D. C. Memory in Oral Traditions : The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes / David C. Rubin. — Oxford University Press, 1995. — 404 p.
336. Ruwet N. Methods of analysis in musicology / N. Ruwet // *Music Analysis*. — 1987. — P. 11—36.
337. Ruwet N. Theorie et methodes dans les etudes musicales / N. Ruwet // *Musique en Jeu*. — 1975. — Vol. I. — P. 33.
338. Sacks O. W. Musicophilia : Tales of Music and the Brain / O. W. Sacks. — Canada : Alfred Knopf, 2007. — 399 p.

339. Scher S. P. Einleitung. Literatur und Musik — Entwicklung und Stand der Forschung / S. P. Scher // *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets.* — Berlin : Schmidt, 1984. — S. 9—25.

340. Sichelstiehl A. Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur : Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren / Andreas Sichelstiehl. — Essen : Taschenbuch, 2004. — 286 S.

341. Slevc L. R. Making psycholinguistics musical : self-paced reading time evidence for shared processing of linguistic and musical syntax / L. R. Slevc, J. C. Rosenberg, A. D. Patel // *Psychonomic bulletin & review.* — 2009, 16(2). — P. 374—381.

342. Slevc L. R. Meaning in music and language : Three key differences. Comment on “Towards a neural basis of processing musical semantics” by Stefan Koelsch / L. R. Slevc, A.D. Patel // *Physics of Life Reviews.* — 2011, 8 (2). — P. 110—111.

343. Slevc L. R. Processing structure in language and music : a case for shared reliance on cognitive control / L. R. Slevc, B. M. Okada // *Psychonomic Bulletin and Review.* — 2015, 22 (3). — P. 637—652.

344. Sloboda J. A. Umysł muzyczny : Poznawcza psychologia muzyki / John A. Sloboda. — Warszawa : Akademia Muzyczna im. F. Chopina, 2002. — 368 p.

345. Sloboda J. A. The musical mind : the cognitive psychology of music / John A. Sloboda. — Clarendon Press, 1985. — 291 p.

346. Tarasti E. Signs of Music : A Guide to Musical Semiotics / Eero Tarasti // Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2002. — 224 p.

347. Tatham M. A. A. Cognitive Phonetics. Some of the Theory / M. A. A. Tatham // *In Honor of Ilse Lehiste.* — Dordrecht : Foris Publications, 1987. — P. 271—276.

348. Turpin M. Song-poetry of Central Australia : sustaining traditions / M. Turpin // *Language Documentation and Description.* — 2012, 10. — P. 15—36.

349. Turpin M. The Language of Song : Some Recent Approaches in Description and Analysis / M. Turpin, T. Stebbins // Australian Journal of Linguistics. — 2010, 30(1). — P. 1—17.

350. Turpin M. Francois Dell & Mohamed Elmedlaoui, Poetic meter and musical form in Tashlhiyt Berber songs (Berber Studies 19) / M. Turpin // Journal of Linguistics. — 2009, 45(1). — P. 216—221.

351. Vincent M. L. Music and language interrelations : towards an evolutionary, semiotic and compositional perspective : extended research paper / Michael Lawrence Vincent. — Toronto, Ontario, 2010. — 131 p.

352. WaveLab : Program by Ph.Goutier. Version 2.1. Copyright (c) 1995 — 1998 Steinberg.

353. Weiss J. A study of ability of English speakers to guess meaning of nonantonym foreign words / J. Weiss // Journal of General Psychology. — 1966. — P. 97—106.

354. Wennerstrom A. K. The music of everyday speech : prosody and discourse / Ann K. Wennerstrom. — Oxford University Press, 2001. — 368 p.

355. Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality / W. Wolf // Word and Music Studies : Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. — Amsterdam-N.Y. : Rodopi, 2002. — Vol. 4. — P. 13—34.

356. Yang L. Duration and Pauses as Cues to Discourse Boundaries in Speech / L. Yang // Proceedings of the 2nd International Conference on Speech Prosody. — Nara: Japan, 2004. — P. 267—270.

357. Zatorre R. J., Baum S. R. Musical Melody and Speech Intonation : Singing a Different Tune? / R. J. Zatorre, S. R. Baum // Public Library of Science : Biology. — Montreal, Quebec : Canada Montreal Neurological Institute, McGill University. — 2012. — Vol. 10 (7). — P. 1—6.

358. Zbikowski L. M. Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis / L. M. Zbikowski. — OUP USA, 2002. — 376 p.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ТА ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

359. Академічний тлумачний словник. — [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://sum.in.ua/>
360. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — Изд. 4-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2007. — 576 с.
361. Калита А. А. Словник фонетичних термінів (короткий) (англ. мовою) / А. А. Калита, Л. І. Тараненко. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2010. — 256 с.
362. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина ; [под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. — М. : Изд-во Моск. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова, 1997. — 245 с.
363. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики /А. П. Мартинюк. — Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. — 196 с.
364. Риман Г. Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б.П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. — М. : ДиректМедиа Паблишинг, 2008. — CD-ROM.
365. Розенталь Д. Э. Словарь лингвистических терминов / Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. // Минск : Оникс, Мир и Образование, Харвест, 2008. — 624 с.
366. Українська психологічна термінологія: словник-довідник. За ред. М.-Л. А. Чепи. — К., 2010. — 302 с.
367. Языкознание : Большой энциклопедический словарь / [ред. В. Н. Ярцева]. — 2-е изд. — М. : Больш. Рос. энциклопедия, 2000. — 688 с.

ДОДАТКИ

ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ, УЖИВАНИХ У ДИСЕРТАЦІЙНІЙ ПРАЦІ

Актуалізація – факт реалізації потенційних властивостей елементів мови в мовленні, використання їх відповідно до мети висловлення і вимог певної мовленнєвої ситуації [366, с. 26].

Духовна культура комуніканта як складова його загальної культури базується на трьох найважливіших ціннісних абсолютах людської духовності: теоретизм, етизм, естетизм та продукує у теоретичному вигляді поняття, уявлення, вірування, почуття і переживання щодо істини, добра, краси, доступні свідомості і розумінню усіх людей.

Інтоногрупа – інтонаційно-сміслова єдність, мінімальна інтонаційна одиниця мовлення, фрагмент мовленнєвого потоку, який знаходиться між двома паузами [239; 268; 361, с. 84-85]. Класична структура інтоногрупи передбачає наявність передтакту, такту, ядра й затакту [269; 321].

Комунікативно-когнітивний напрям – парадигма сучасної лінгвістики, яка розглядає мовленнєву діяльність на тлі внутрішніх ментальних процесів і визнає мову універсальною формою первинної концептуалізації довкілля та раціоналізації досвіду, скарбницею і виразником апріорного знання про світ [189, с. 6].

Концепт – ментальна цілісність, що має як одиниця смислу певний, зумовлений колективною свідомістю, ступінь абстрактності відображення об'єктів або явищ реального світу, яке формується у вигляді складного образу, здатного зберігатися в пам'яті і постійно оновлюватися внаслідок когнітивної стохастичної переробки емо-раціональною сферою мислення індивіда нової перцептивної і логічної інформації [104, с. 93].

Мовленнєво-музична комунікація – один із різновидів усної комунікації між двома або більше особами, спрямований на транслявання слухачеві суспільно-історичної або естетично ціннісної інформації чи

створення у нього розважального настрою шляхом виконання певного мовленнєво-музичного твору за умови перетину мовленнєвих і музичних культур учасників комунікації та коректного трактування ними низки інших позалінгвальних факторів.

Мовленнєво-музичний твір – специфічний комплексний засіб комунікації, створений шляхом синтезу мовлення й музики для реалізації комунікативно-естетичної або розважальної функції, який має самодостатню художню цінність та транслюється слухачеві в умовах живого спілкування або за допомогою технічних засобів.

Пісенний дискурс – складна лінгвосеміотична система, що являє собою синтез вербального й музичного компонентів, виступає як продукт і медіатор соціально та культурно зумовленої комунікації [185, с. 141; 252, с. 17; 287].

Породження мовленнєво-музичного твору як сукупність процесів переходу від комунікативного наміру (інтенції) до озвучення твору подібно до породження мовлення є складною, поетапно сформованою мовленнєвою дією, що є складовою цілісного акту діяльності. Послідовність етапів: програмування граматико-синтаксичної сторони висловлення, граматична реалізація і вибір слів; моторне програмування компонентів висловлення (синтагм); вибір звуків; вихід [22, с. 88; 125].

Сприйняття – пізнавальний психічний процес, який полягає у відображенні людиною предметів і явищ, у сукупності всіх їх якостей при безпосередній дії на органи чуття. За своєю суттю сприймання трактується як складний процес, в ході якого інформація про окремі властивості об'єкта сполучається в сенсорний образ та інтерпретується як інформація породжена об'єктами або подіями оточуючого середовища [367, с. 117].

Унормування – обчислення відносних значень просодичних характеристик мовленнєво-музичних творів, які, на відміну від абсолютних, дають можливість отримати найточніші дані, що мають малий ступінь варіативності та усувають індивідуальні відмінності дикторів та виконавців у частоті основного тону, темпі вимовляння, а також рівні звукового тиску

(інтенсивності), а отже уможливляють об'єктивне зіставлення отримуваних результатів [27, с. 49-61].

Фоноконцепт – специфічне, сформоване внаслідок конкретного комунікативного досвіду, уявне утворення, що містить змістовий мінімум знання, здатного зберігатися в довгостроковій пам'яті індивіда у формі звукового перцептивного образу або символу і відтворюватися в усному мовленні за допомогою певних фонетичних структур [96, с. 213].

Функціонально-комунікативний підхід – науково-лінгвістичний підхід, у якому основний дослідницький інтерес концентрується навколо проблем мовлення, когнітивних і комунікативних аспектів семантики. Завдяки йому комунікативно-когнітивна парадигма виявляється зорієнтованою насамперед на функціональну сторону семіотичних одиниць, головним кредо якої є вивчення фактів мови та їх реалізації в мовленні, а головним постулатом – положення про те, що мова є інструментом для реалізації інтенцій як у сфері пізнання, так і у сфері спілкування [189, с. 15].

ДОДАТОК Б

**ПОКАЗНИКИ ЧАСТОТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КОМПОНЕНТІВ ІНТОНАЦІЇ
АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, ЩО
ФУНКЦІОНУЮТЬ В ОФІЦІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

Таблиця Б. 1

Частота актуалізації передтакту у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип передтакту				
		високий	рівний	висхідний	середній	низький
мовленнєво- музична	консонансний	2,27	2,27	40,89	18,21	36,36
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично- мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	52,06	13,41	34,53
	дисонансний	11,76	0,00	41,18	21,16	25,90

Таблиця Б. 2

Частота актуалізації висотно-тонального рівня початку інтоногрупи у
мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень початку інтоногрупи					
		екстра- високий	високий	середньо- підвищений	середньо- понижений	низький	екстра- низький
мовленнєво- музична	консонансний	0,00	4,41	20,58	14,70	60,29	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично- мовленнєва	консонансний	0,00	30,76	0,00	7,69	61,53	0,00
	дисонансний	0,00	5,56	22,19	31,36	40,89	0,00

Таблиця Б. 3

Частота актуалізації висотно-тонального рівня завершення інтоногрупи у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень завершення інтоногрупи					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	5,40	12,03	9,59	72,97	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	21,23	9,46	69,31	0,00
	дисонансний	0,00	9,53	28,57	4,76	57,14	0,00

Таблиця Б. 4

Частота актуалізації виду мелодичного контуру у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Вид мелодичного контуру								
		спадний	висхідний	спадно-рівний	спадно-висхідний	висхідно-спадно-висхідний	висхідно-спадний	спадно-висхідно-спадний	хвилеподібний	висхідно-спадно-рівний
мовленнєво-музична	консонансний	3,51	22,81	1,75	8,77	5,26	35,09	3,51	7,02	12,28
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	20,05	0,00	0,00	0,00	6,62	34,72	0,00	6,67	31,94
	дисонансний	23,05	15,79	0,00	5,26	5,26	19,62	0,00	20,49	10,53

Таблиця Б. 5

Частота актуалізації типу шкали у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип шкали											
		Повна										Усічена	Відсутня
		рівна			висхідна			спадна					
		низька	середня	висока	ступінчаста	ковзна	скандентна	ступінчаста	з порушеною поступовістю	ковзна	скандентна		
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	1,58	0,00	0,00	7,93	4,76	3,17	0,00	34,92	47,61
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	11,34	0,00	0,00	12,57	8,31	5,64	0,00	27,81	34,33
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	4,76	0,00	0,00	38,10	28,57	4,76	0,00	14,29	9,52

Таблиця Б. 6

Частота актуалізації діапазону у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	37,51	59,36	3,13	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	10,54	47,36	36,84	5,26	0,00
	дисонансний	4,73	33,37	42,86	19,04	0,00

Таблиця Б. 7

Частота актуалізації типу термінального тону у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип термінального тону					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
		спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	4,47	20,89	26,86	22,38	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	34,28	32,06	16,98	0,00
	дисонансний	0,00	4,55	22,73	27,28	4,55	0,00
		висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	5,97	7,46	11,94	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	5,56	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	12,97	13,63	5,21	0,00
		рівний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	11,10	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	6,43	2,67	0,00	0,00
		спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Б. 8

Частота актуалізації темпу у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Темп				
		швидкий	прискорений	помірний	сповільнений	повільний
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	15,38	57,69	26,92	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	11,11	77,78	11,11	0,00
	дисонансний	0,00	14,32	58,19	27,49	0,00

Таблиця Б. 9

Частота актуалізації ритму у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Ритм				
		простий	складний	змішаний	стакато-подібний	легато-подібний
мовленнєво-музична	консонансний	74,07	7,41	3,71	14,81	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	34,15	0,00	0,00	1,56	64,29
	дисонансний	67,25	0,00	19,25	4,33	9,17

Таблиця Б. 10

Частота актуалізації гучності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Гучність					
		екстра-висока	висока	підвищена	помірна	знижена	низька
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	15,21	75,71	9,08	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	32,05	52,46	8,15	7,34
	дисонансний	0,00	7,70	15,38	47,15	25,92	3,85

Таблиця Б. 11

Частота актуалізації інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Інтервал «передтермінальна частина-ядро»									
		позитивний					негативний				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький	широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	7,48	6,77	9,53	0,00	4,85	8,69	14,46	10,62	9,06	12,54
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	6,53	17,81	0,00	6,53	0,00	13,70	16,67	0,00	15,73
	дисонансний	0,00	5,37	10,53	0,00	5,03	7,76	12,36	9,61	9,76	10,47

Таблиця Б. 12

Частота актуалізації міжсинтагменного інтервалу у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Міжсинтагменний інтервал									
		позитивний					негативний				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький	широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	10,53	15,79	15,79	0,00	18,42	0,00	0,00	10,53	7,89	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	8,33	13,89	11,11	13,89	19,44	0,00	0,00	11,11	5,56	2,78
	дисонансний	0,00	6,53	17,81	0,00	6,53	0,00	13,70	16,67	0,00	15,73

Таблиця Б. 13

Частота актуалізації пауз у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Паузи							
		міжсинтагменні							внутрішньо-синтагменні
		незаповнені				заповнені			
		довга	середня	коротка	перцептивна	довга	середня	коротка	
мовленнєво-музична	консонансний	7,02	1,17	24,56	67,25	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	5,43	2,65	26,78	65,14	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	8,53	11,72	20,48	59,27	0,00	0,00	0,00	0,00

ДОДАТОК В

**ПОКАЗНИКИ ЧАСТОТИ АКТУАЛІЗАЦІЇ КОМПОНЕНТІВ ІНТОНАЦІЇ
АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, ЩО
ФУНКЦІОНУЮТЬ У НЕОФІЦІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

Таблиця В. 1

Частота актуалізації передтакту у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип передтакту				
		високий	рівний	висхідний	середній	низький
мовленнєво- музична	консонансний	0,00	3,13	62,51	6,24	28,12
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично- мовленнєва	консонансний	15,68	0,00	51,22	5,37	27,73
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 2

Частота актуалізації висотно-тонального рівня початку інтоногрупи у
мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень початку інтоногрупи					
		екстра- високий	високий	середньо- підвищений	середньо- понижений	низький	екстра- низький
мовленнєво- музична	консонансний	0,00	3,23	26,53	26,82	43,42	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично- мовленнєва	консонансний	7,32	11,43	25,02	12,47	43,76	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 3

Частота актуалізації висотно-тонального рівня завершення інтоногрупи у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень завершення інтоногрупи					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	11,08	21,56	60,91	6,45
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	13,72	20,69	15,24	43,32	7,03
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 4

Частота актуалізації виду мелодичного контуру у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Вид мелодичного контуру								
		спадний	висхідний	спадно-рівний	спадно-висхідний	висхідно-спадно-висхідний	висхідно-спадний	спадно-висхідно-спадний	хвиле-подібний	висхідно-спадно-рівний
мовленнєво-музична	консонансний	3,51	22,81	1,75	8,77	5,26	35,09	3,51	7,02	12,28
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	20,00	0,00	0,00	0,00	6,67	34,72	0,00	6,67	31,94
	дисонансний	23,05	15,79	0,00	5,26	5,26	19,62	0,00	20,49	10,53

Таблиця В. 5

Частота актуалізації типу шкали у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип шкали											
		Повна										Усічена	Відсутня
		рівна			висхідна			спадна					
		низька	середня	висока	ступінчаста	ковзна	скандентна	ступінчаста	з порушеною поступовістю	ковзна	скандентна		
мовленнєво-музична	консо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	15,09	7,54	3,22	1,88	46,05	26,19
	дисо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	9,91	0,00	5,24	54,37	30,48
	дисо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 6

Частота актуалізації діапазону у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	3,92	41,17	49,01	5,9	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	38,09	33,34	28,57	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 7

Частота актуалізації типу термінального тону у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип термінального тону					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
		спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	6,11	25,03	17,44	20,67	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	10,44	30,32	14,97	5,12	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	2,05	3,89	14,61	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	18,61	5,12	0,00	15,42	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		рівний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	2,05	0,00	4,43	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	1,67	2,05	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 8

Частота актуалізації темпу у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Темп				
		швидкий	прискорений	помірний	сповільнений	повільний
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	39,47	52,63	7,89	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	11,76	70,58	17,64	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця В. 9

Частота актуалізації ритму у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Ритм				
		простий	складний	змішаний	стакато-подібний	легато-подібний
мовленнєво-музична	консонансний	68,08	0,00	10,64	4,25	17,03
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	64,72	5,88	17,64	0,00	11,76
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Гучність					
		екстра-висока	висока	підвищена	помірна	знижена	низька
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	2,54	19,23	65,38	15,38	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	6,43	21,45	59,21	13,87	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Частота актуалізації інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

[illegible]

Таблица В. 12

Частота актуалізації міжсинтагменного інтервалу у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

[illegible]

Таблица В. 13

Частота актуалізації пауз у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

[illegible]

ДОДАТОК Д

**ЧАСТОТА АКТУАЛІЗАЦІЇ КОМПОНЕНТІВ ІНТОНАЦІЇ
АНГЛОМОВНИХ МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, ЩО
ФУНКЦІОНУЮТЬ В ІНТИМНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

Таблиця Д. 1

Частота актуалізації передтакту у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип передтакту				
		високий	рівний	висхідний	середній	низький
мовленнєво- музична	консонансний	12,82	0,00	61,53	0,00	25,64
	дисонансний	15,38	0,00	42,31	11,54	30,77
музично- мовленнєва	консонансний	42,85	0,00	30,42	0,00	26,72
	дисонансний	18,74	0,00	34,26	2,15	44,85

Таблиця Д. 2

Частота актуалізації висотно-тонального рівня початку інтоногрупи у
мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень початку інтоногрупи					
		екстра- високий	високий	середньо- підвищений	середньо- понижений	низький	екстра- низький
мовленнєво- музична	консонансний	0,00	5,26	10,52	2,63	81,57	0,00
	дисонансний	0,00	4,36	52,17	13,04	30,43	0,00
музично- мовленнєва	консонансний	0,00	29,41	17,64	0,00	52,94	0,00
	дисонансний	0,00	13,79	31,03	17,24	37,93	0,00

Таблиця Д. 3

Частота актуалізації висотно-тонального рівня завершення інтоногрупи у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень завершення інтоногрупи					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	8,10	27,89	34,29	29,72	0,00
	дисонансний	0,00	5,88	11,76	23,53	58,82	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	23,52	18,47	16,84	41,17	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	6,54	40,12	53,34	0,00

Таблиця Д. 4

Частота актуалізації виду мелодичного контуру у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Вид мелодичного контуру								
		спадний	висхідний	спадно-рівний	спадно-висхідний	висхідно-спадно-висхідний	висхідно-спадний	спадно-висхідно-спадний	хвилеподібний	висхідно-спадно-рівний
мовленнєво-музична	консонансний	3,51	22,81	1,75	8,77	5,26	35,09	3,51	7,02	12,28
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	20,00	0,00	0,00	0,00	6,67	34,72	0,00	6,67	31,94
	дисонансний	23,05	15,79	0,00	5,26	5,26	19,62	0,00	20,49	10,53

Таблиця Д. 5

Частота актуалізації типу шкали у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип шкали											
		Повна										Усічена	Відсутня
		рівна			висхідна			спадна					
		низька	середня	висока	ступінчаста	ковзна	скандентна	ступінчаста	з порушеною поступовістю	ковзна	скандентна		
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,12	9,31	2,24	1,62	58,13	25,58
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	21,05	10,52	0,00	0,00	42,11	26,32
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	8,14	0,00	0,00	0,00	7,26	0,00	0,00	53,84	30,76
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	25,11	37,46	12,39	0,00	6,27	18,77

Таблиця Д. 6

Частота актуалізації діапазону у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	9,52	38,09	45,23	7,14	0,00
	дисонансний	0,00	22,31	66,56	11,13	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	7,15	40,72	44,13	7,15	0,00
	дисонансний	0,00	21,43	64,28	14,29	0,00

Таблиця Д. 7

Частота актуалізації типу термінального тону у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тип термінального тону					
		екстра-високий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстра-низький
		спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	15,38	7,69	5,12	12,82	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	17,65	23,53	5,88	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	13,42	17,66	10,52	16,26	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	13,04	8,70	30,43	0,00
		висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	2,56	7,67	16,02	11,82	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	11,76	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	26,31	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	17,39	26,09	0,00	0,00
		рівний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	2,56	12,82	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	5,88	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	5,26	0,00	10,52	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	4,35	0,00
		спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	5,12	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	17,65	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	11,83	5,81	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		висхідно-спадно-висхідний					
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Д. 8

Частота актуалізації темпу у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Темп				
		швидкий	прискорений	помірний	сповільнений	повільний
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	7,14	82,14	10,71	0,00
	дисонансний	0,00	8,53	79,01	12,46	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	51,36	38,46	10,18
	дисонансний	0,00	28,65	43,12	16,56	11,67

Таблиця Д. 9

Частота актуалізації ритму у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Ритм				
		простий	складний	змішаний	стакато-подібний	легато-подібний
мовленнєво-музична	консонансний	60,87	0,00	2,18	10,87	26,08
	дисонансний	58,82	5,88	31,17	4,13	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	47,36	0,00	10,53	0,00	42,11
	дисонансний	59,18	18,67	22,15	0,00	0,00

Таблиця Д. 10

Частота актуалізації гучності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Гучність					
		екстра-висока	висока	підвищена	помірна	знижена	низька
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	0,00	22,22	77,77	0,00	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	11,39	70,58	18,03	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	0,00	9,21	81,23	9,56	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	11,77	68,82	19,41	0,00

Таблиця Д. 11

Частота актуалізації інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Інтервал «передтермінальна частина-ядро»										
		позитивний					негативний					нульовий
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький	широкий	розширений	середній	звужений	вузький	
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	8,57	17,14	0,00	5,71	2,87	11,43	11,43	5,71	11,43	25,71
	дисонансний	7,48	6,77	9,53	0,00	4,85	8,69	14,46	10,62	9,06	12,54	16,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	6,53	17,81	0,00	6,53	0,00	13,70	16,67	0,00	15,73	23,03
	дисонансний	0,00	4,73	19,81	0,00	6,53	0,00	14,76	15,35	0,00	15,73	23,03

Таблиця Д. 12

Частота актуалізації міжсинтагменного інтервалу у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Міжсинтагменний інтервал										
		позитивний					негативний					нульовий
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький	широкий	розширений	середній	звужений	вузький	
мовленнєво-музична	консонансний	6,83	9,09	14,64	0,00	11,36	9,09	12,63	15,91	0,00	9,09	11,36
	дисонансний	10,53	15,79	15,79	0,00	18,42	0,00	0,00	10,53	7,89	0,00	21,05
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	10,87	4,36	13,04	16,20	0,00	8,69	13,04	8,69	10,87	14,24
	дисонансний	0,00	6,53	17,81	0,00	6,53	0,00	13,70	16,67	0,00	15,73	23,03

ДОДАТОК Е

УЗАГАЛЬНЕНІ РЕЗУЛЬТАТИ АКУСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Таблиця Е. 1

Локалізація максимуму ч.о.т. на структурних ділянках ІГ у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Частота основного тону			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	52,63	10,53	36,84
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	11,76	52,94	14,76	20,54
	дисонансний	9,52	19,05	4,76	66,67

Таблиця Е. 2

Розподіл локалізації максимуму ч.о.т. по зонах у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Локалізація ч.о.т.	Максимум ч.о.т.					
			екстрависокий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстранизький
мовленнєво-музична	консонансний	передтакт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		такт	14,71	52,63	13,53	8,76	5,89	4,48
		інш. нагол. склад	0,00	14,68	62,46	22,05	1,19	0,00
		ядро	0,00	25,13	46,84	21,16	8,01	1,09
	дисонансний	передтакт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		такт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		ядро	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	передтакт	18,75	19,06	43,11	12,56	9,52	0,00
		такт	0,00	19,34	18,75	57,12	4,79	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	27,76	18,75	48,36	5,13	0,00
		ядро	0,00	10,29	53,17	34,08	2,46	0,00
	дисонансний	передтакт	0,00	0,00	14,94	28,30	56,76	0,00
		такт	0,00	0,00	57,89	38,51	3,60	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	19,52	61,14	19,34	0,00
		ядро	0,00	0,00	32,29	59,03	8,68	0,00

Таблиця Е. 3

Локалізація максимуму ч.о.т. на структурних ділянках ІГ у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Частота основного тону			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	5,88	41,18	0,00	52,94
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	13,04	26,09	0,00	60,87
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 4

Розподіл локалізації максимуму ч.о.т. по зонах у мовленнєво-музичних творах, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Локалізація ч.о.т.	Максимум ч.о.т.					
			екстрависокий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстранизький
мовленнєво-музична	консонансний	передтакт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		такт	14,71	13,53	46,84	21,16	5,89	4,48
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		ядро	0,00	25,13	52,63	15,68	8,01	1,09
	дисонансний	передтакт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		такт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		ядро	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	передтакт	18,75	19,06	43,11	12,56	0,00	0,00
		такт	0,00	19,34	18,75	57,12	0,00	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		ядро	0,00	10,29	53,17	34,08	0,00	0,00
	дисонансний	передтакт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		такт	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
		ядро	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 5

Локалізація максимуму ч.о.т. на структурних ділянках ІГ у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Частота основного тону			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	23,81	9,52	9,52	57,14
	дисонансний	8,76	23,09	13,52	54,63
музично-мовленнєва	консонансний	19,05	23,81	14,28	42,86
	дисонансний	17,54	52,65	10,76	19,05

Таблиця Е. 6

Розподіл локалізації максимуму ч.о.т. по зонах у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Локалізація ч.о.т.	Максимум ч.о.т.					
			екстрависокий	високий	середньо-підвищений	середньо-понижений	низький	екстранизький
мовленнєво-музична	консонансний	передтакт	18,75	19,06	43,11	12,56	9,52	7,98
		такт	0,00	19,34	18,75	57,12	4,79	8,54
		інш. нагол. склад	0,00	27,76	18,75	48,36	5,13	6,17
		ядро	0,00	10,29	53,17	34,08	2,46	9,43
	дисонансний	передтакт	4,45	0,00	14,94	28,30	56,76	5,12
		такт	3,18	0,00	57,89	38,51	3,60	7,98
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	19,52	61,14	19,34	6,43
		ядро	6,54	0,00	32,29	59,03	8,68	5,76
музично-мовленнєва	консонансний	передтакт	4,45	0,00	15,94	23,30	50,65	3,87
		такт	14,71	13,53	52,63	8,76	5,89	4,48
		інш. нагол. склад	0,00	14,68	62,46	22,05	1,19	6,49
		ядро	0,00	25,13	46,84	21,16	8,01	1,09
	дисонансний	передтакт	0,00	19,06	43,11	12,56	0,00	0,00
		такт	0,00	19,34	18,75	57,12	0,00	0,00
		інш. нагол. склад	0,00	0,00	21,52	60,14	18,34	0,00
		ядро	0,00	10,29	53,17	34,08	0,00	0,00

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень початку фрагмента						Висотно-тональний рівень завершення фрагмента					
		екстра-високий	високий	середній підвищений	середній знижений	низький	екстра-низький	екстра-високий	високий	середній підвищений	середній знижений	низький	екстра-низький
мовленнєво-музична	консо-нансний	0,00	6,25	37,50	31,25	12,78	12,22	0,00	0,00	14,29	35,71	42,86	7,14
	дисо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консо-нансний	0,00	0,00	0,00	35,71	64,29	0,00	0,00	0,00	0,00	28,47	41,76	29,57
	дисо-нансний	0,00	0,00	0,00	90,48	9,52	0,00	0,00	0,00	14,29	61,90	19,05	4,76

Таблица Е. 8

[illegible]

Таблиця Е. 9

Актуалізація тонального рівня початку й завершення фрагментів мовленнєво-музичних творів, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Висотно-тональний рівень початку фрагмента						Висотно-тональний рівень завершення фрагмента					
		екстра-високий	високий	середній підвищений	середній знижений	низький	екстра-низький	екстра-високий	високий	середній підвищений	середній знижений	низький	екстра-низький
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	6,45	12,90	41,94	22,58	16,13	0,00	0,00	19,35	29,03	12,90	38,71
	дисонансний	0,00	4,36	52,17	13,04	30,43	0,00	0,00	5,88	11,76	23,53	58,82	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	28,57	14,29	35,71	7,14	14,29	0,00	26,05	22,18	5,23	25,03	21,51
	дисонансний	0,00	13,79	31,03	17,24	37,93	0,00	0,00	0,00	6,54	40,12	53,34	0,00

Таблиця Е. 10

Локалізація інтенсивності у мовленнєво-музичних творах, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Інтенсивність			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	7,14	64,29	0,00	28,57
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	35,71	7,14	57,14
	дисонансний	14,29	33,33	9,52	42,86

Таблиця Е. 11

Локалізація інтенсивності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Інтенсивність			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	19,48	33,85	0,00	46,67
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	4,55	40,91	4,55	50,00
	дисо-нансний	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 12

Локалізація інтенсивності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Інтенсивність			
		Локалізація			
		передтакт	такт	інш. нагол. склад	ядро
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	59,16	3,82	37,02
	дисонансний	4,55	40,91	4,55	50,00
музично-мовленнєва	консонансний	5,89	53,14	6,67	34,30
	дисо-нансний	0,00	35,71	7,14	57,14

Таблиця Е. 13

Варіювання діапазону інтенсивності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	35,71	29,81	27,33	7,14	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	28,57	46,31	25,12	0,00
	дисонансний	9,38	45,03	20,41	19,15	6,03

Таблиця Е. 14

Варіювання діапазону інтенсивності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	35,29	47,06	11,76	5,88	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	38,10	33,33	19,05	9,52	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 15

Варіювання діапазону інтенсивності у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Діапазон				
		широкий	розширений	середній	звужений	вузький
мовленнєво-музична	консонансний	40,00	33,33	20,00	6,67	0,00
	дисонансний	51,35	29,16	11,43	7,03	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	29,41	41,18	23,53	5,88	0,00
	дисонансний	38,10	33,33	19,05	9,52	0,00

Таблиця Е. 16

Середньозвукова тривалість фрагментів мовленнєво-музичних творів, що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Середньозвукова тривалість фрагмента				
		макси-мальна	збільшена	середня	коротка	міні-мальна
мовленнєво-музична	консонансний	1,56	31,92	52,15	14,37	0,00
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	20,12	69,75	10,13	0,00
	дисонансний	3,46	30,49	51,73	14,32	0,00

Таблиця Е. 17

Середньозвукова тривалість фрагментів мовленнєво-музичних творів, що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Середньозвукова тривалість фрагмента				
		макси-мальна	збільшена	середня	коротка	міні-мальна
мовленнєво-музична	консонансний	0,00	7,89	48,80	41,17	2,14
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	0,00	17,64	65,33	15,84	1,19
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 18

Середньозвукова тривалість фрагментів мовленнєво-музичних творів, що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Середньозвукова тривалість фрагмента				
		макси-мальна	збільшена	середня	коротка	міні-мальна
мовленнєво-музична	консонансний	1,54	15,71	71,13	9,47	2,15
	дисонансний	3,34	11,58	74,51	8,53	2,04
музично-мовленнєва	консонансний	11,17	37,16	50,33	1,34	0,00
	дисонансний	10,67	27,61	45,15	16,57	0,00

Таблиця Е. 19

Варіювання тривалості пауз у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в офіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тривалість пауз				
		максимальна	збільшена	середня	коротка	мінімальна
мовленнєво-музична	консонансний	7,27	26,85	23,14	36,41	6,33
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	7,02	23,43	17,65	46,78	5,12
	дисонансний	9,12	11,53	21,72	50,48	7,15

Таблиця Е. 20

Варіювання тривалості пауз у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують у неофіційній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тривалість пауз				
		максимальна	збільшена	середня	коротка	мінімальна
мовленнєво-музична	консонансний	2,21	22,56	17,32	44,48	9,43
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
музично-мовленнєва	консонансний	8,56	29,45	15,62	37,86	8,51
	дисонансний	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Таблиця Е. 21

Варіювання тривалості пауз у мовленнєво-музичних творах,
що функціонують в інтимній комунікації (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тривалість пауз				
		максимальна	збільшена	середня	коротка	мінімальна
мовленнєво-музична	консонансний	9,05	21,09	12,26	46,67	10,93
	дисонансний	12,11	20,26	15,53	42,05	10,05
музично-мовленнєва	консонансний	9,25	44,67	14,84	22,73	8,51
	дисонансний	11,56	39,08	13,42	26,27	9,67

ДОДАТОК Ж

УЗАГАЛЬНЕНІ РЕЗУЛЬТАТИ СТАТИСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Таблиця Ж. 1

Дані статистичної обробки реалізації
тонального рівня початку інтоногрупи (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тональний рівень початку інтоногрупи	Статистичні характеристики			
			середнє значення показника	стандартне відхилення	відносна похибка	довірчий інтервал
Мовленнєво-музична	консонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	46,7	5,16	11,00	4,32
		середньо-підвищений	74,8	6,81	8,42	2,87
		середньо-знижений	94,5	3,18	5,32	6,47
		низький	58,2	7,01	6,44	7,06
		екстранизький	—	—	—	—
	дисонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	26,7	2,90	10,9	2,43
		середньо-підвищений	78,2	5,12	6,55	4,29
		середньо-знижений	42,03	4,98	11,8	2,10
		низький	56,40	6,29	11,2	2,11
		екстранизький	—	—	—	—
Музично-мовленнєва	консонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	46,4	4,83	10,4	2,12
		середньо-підвищений	53,6	6,22	11,6	2,29
		середньо-знижений	96,50	6,09	6,31	4,69
		низький	77,00	5,64	7,33	4,34
		екстранизький	—	—	—	—
	дисонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	24,5	1,93	7,88	2,39
		середньо-підвищений	44,90	3,22	7,17	3,99
		середньо-знижений	89,60	5,19	5,79	6,44
		низький	57,90	6,13	10,63	2,14
		екстранизький	—	—	—	—

Таблиця Ж. 2

Дані статистичної обробки реалізації
тонального рівня завершення інтоногрупи (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тональний рівень початку інтоногрупи	Статистичні характеристики			
			<i>середнє значення показника</i>	<i>стандартне відхилення</i>	<i>відносна похибка</i>	<i>довірчий інтервал</i>
Мовленнєво-музична	консонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	—	—	—	—
		середньо-підвищений	24,3	2,11	8,68	1,05
		середньо-знижений	70	5,42	7,74	4,17
		низький	27,1	3,37	12,5	1,62
		екстранизький	54,3	4,48	8,25	2,59
	дисонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	—	—	—	—
		середньо-підвищений	26,8	3,42	12,8	1,52
		середньо-знижений	30,81	4,89	5,91	1,66
		низький	45,4	4,97	8,02	2,40
		екстранизький	—	—	—	—
Музично-мовленнєва	консонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	—	—	—	—
		середньо-підвищений	23,2	2,84	12,2	1,10
		середньо-знижений	24,0	3,12	13,0	1,73
		низький	55,7	8,75	5,91	3,54
		екстранизький	45,4	3,56	7,84	1,05
	дисонансний	екстрависокий	—	—	—	—
		високий	—	—	—	—
		середньо-підвищений	23,2	2,84	12,02	1,10
		середньо-знижений	52,9	6,23	11,8	3,00
		низький	36,2	5,17	14,3	1,60
		екстранизький	—	—	—	—

Таблиця Ж. 3

Дані статистичної обробки зони локалізації
максимуму частоти основного тону (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Зона локалізації максимуму частоти основного тону	Статистичні характеристики			
			<i>середнє значення показника</i>	<i>стандартне відхилення</i>	<i>відносна похибка</i>	<i>довірчий інтервал</i>
Мовленнєво-музична	консонансний	передтакт	29,01	4,27	14,7	1,73
		такт	71,60	5,98	8,36	3,61
		інш. нагол.склад	28,0	2,15	4,7	1,59
		ядро	84,07	5,29	6,3	6,56
	дисонансний	передтакт	—	—	—	—
		такт	28,2	3,95	6,0	1,31
		інш. нагол.склад	17,23	2,15	12,7	1,59
		ядро	48,81	5,69	11,7	1,79
Музично-мовленнєва	консонансний	передтакт	74,02	5,16	6,97	6,41
		такт	47,12	4,73	10,1	2,44
		інш. нагол.склад	17,11	1,83	10,7	1,41
		ядро	67,0	5,43	8,11	3,28
	дисонансний	передтакт	12,32	2,38	5,8	1,23
		такт	43,76	2,14	4,9	2,65
		інш. нагол.склад	10,23	1,17	10,8	1,05
		ядро	49,11	4,77	9,71	2,02

Таблиця Ж. 4

Дані статистичної обробки зони локалізації
максимуму інтенсивності (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Зона локалізації максимуму інтенсивності	Статистичні характеристики			
			<i>середнє значення показника</i>	<i>стандартне відхилення</i>	<i>відносна похибка</i>	<i>довірчий інтервал</i>
Мовленнєво-музична	консонансний	передтакт	32,4	3,09	9,54	0,97
		такт	91,25	7,11	7,8	2,62
		інш. нагол.склад	8,41	6,53	8,10	7,76
		ядро	74,64	4,68	6,14	2,33
	дисонансний	передтакт	—	—	—	—
		такт	37,43	3,94	10,5	2,65
		інш. нагол.склад	12,11	2,38	6,8	1,23
		ядро	44,52	3,73	2,07	8,38
Музично-мовленнєва	консонансний	передтакт	17,14	1,83	10,7	1,41
		такт	86,21	3,91	4,54	2,26
		інш. нагол.склад	28,08	3,18	11,4	1,73
		ядро	88,54	5,25	5,97	3,34
	дисонансний	передтакт	14,56	1,69	11,7	1,25
		такт	68,05	4,97	7,31	2,56
		інш. нагол.склад	26,38	2,58	9,81	1,13
		ядро	71,12	4,62	6,50	1,87

Таблиця Ж. 5

Дані статистичної обробки реалізації
тонального діапазону інтенсивності інтоногрупи (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Тональний діапазон інтенсивності інтоногрупи (Гц)	Статистичні характеристики			
			<i>середнє значення показника</i>	<i>стандартне відхилення</i>	<i>відносна похибка</i>	<i>довірчий інтервал</i>
Мовленнєво-музична	консонансний	широкий	73,0	8,09	5,17	2,75
		розширений	69,0	3,59	6,34	1,51
		середній	32,3	6,16	8,93	1,77
		звужений	27,0	4,86	18,0	2,15
		вузький	—	—	—	—
	дисонансний	широкий	54,7	6,94	12,7	2,33
		розширений	48,7	3,78	7,76	2,10
		середній	15,7	3,03	8,31	1,56
		звужений	—	—	—	—
		вузький	—	—	—	—
Музично-мовленнєва	консонансний	широкий	43,20	4,47	10,03	1,93
		розширений	57,40	5,48	9,55	2,21
		середній	91,40	6,56	7,18	8,13
		звужений	26,3	2,58	9,81	0,97
		вузький	—	—	—	—
	дисонансний	широкий	32,4	3,09	9,54	0,97
		розширений	52,0	3,49	6,71	1,8
		середній	28,03	4,73	16,7	2,44
		звужений	14,05	1,69	11,7	1,25
		вузький	—	—	—	—

Таблиця Ж. 6

Дані статистичної обробки реалізації
середньозвукової тривалості інтоногрупи (%)

Домінуюча інтонаційна модель	Вид взаємодії музики і тексту	Середньозвукова тривалість інтоногрупи (мсек)	Статистичні характеристики			
			середнє значення показника	стандартне відхилення	відносна похибка	довірчий інтервал
Мовленнєво-музична	консонансний	максимальна	—	—	—	—
		збільшена	34,5	3,27	9,48	2,42
		середня	86,2	4,52	5,24	1,62
		коротка	57,3	2,23	3,89	1,78
		мінімальна	—	—	—	—
	дисонансний	максимальна	—	—	—	—
		збільшена	49,9	4,83	9,58	1,52
		середня	91,9	6,02	6,55	1,68
		коротка	30,2	4,13	8,7	1,63
		мінімальна	—	—	—	—
Музично-мовленнєва	консонансний	максимальна	—	—	—	—
		збільшена	70,97	5,54	7,84	2,67
		середня	92,9	6,22	6,70	3,04
		коротка	34,5	2,38	6,88	2,95
		мінімальна	—	—	—	—
	дисонансний	максимальна	—	—	—	—
		збільшена	52,37	6,09	11,7	2,67
		середня	68,90	7,24	10,5	3,52
		коротка	31,60	3,99	12,6	1,87
		мінімальна	—	—	—	—

ДОДАТОК 3

**ПЕРЕЛІК МОВЛЕННЄВО-МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, ДІБРАНИХ ДЛЯ
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

№	Поетичний твір	Автор тексту	Мовленнєво- музичний твір	Автор музики
1	2	3	4	5
1	A Dream	Edgar Allan Poe	A Dream	James Poulsen
2	A Living Dance Upon Dead Minds	e.e. cummings	A Living Dance Upon Dead Minds	Thrice
3	A Red, Red Rose	Robert Burns	A Red, Red Rose	Eddi Reader
4	A Red, Red Rose	Robert Burns	A Red, Red Rose	traditional tune
5	A Walk to Caesarea	Hannah Szenes	A Walk to Caesarea	Regina Spektor
6	About Memories	Mattie Stepanek	About Memories	Billy Gilman
7	About Things That Matter	Mattie Stepanek	About Things That Matter	Billy Gilman
8	About Watches	Mattie Stepanek	About Watches	Billy Gilman
9	Afternoon	Dorothy Parker	Afternoon	Carla Bruni
10	Alone	Edgar Allan Poe	Alone	James Poulsen
11	Apparently with No Surprise	Emily Dickinson	Apparently with No Surprise	Yata
12	Argument	Elizabeth Bishop	Argument	Luciana Souza
13	At Last the Secret Is Out	Wystan Hugh Auden	At Last the Secret Is Out	Carla Bruni
14	Auld Lang Syne	Robert Burns	Auld Lang Syne	trad. tune
15	Auld Lang Syne	Robert Burns	Auld Lang Syne	various artists
16	Autumn	Walter de la Mare	Autumn	Carla Bruni
17	Ballad of the Landlord	Langston Hughes	Ballad of the Landlord	Still on the Hill
18	Ballade at Thirty- Five	Dorothy Parker	Ballade at Thirty- Five	Carla Bruni

1	2	3	4	5
19	Because I Could Not Stop for Death	Emily Dickinson	Because I Could Not Stop for Death	Natalie Merchant
20	Because I Could Not Stop for Death	Emily Dickinson	Because I Could Not Stop for Death	John Adams
21	Because I Could Not Stop for Death	Emily Dickinson	Because I Could Not Stop for Death	Aaron Copland
22	Because I could not stop for Death	Emily Dickinson	Because I could not stop for Death	John Adams
23	Before the World Was Made	William Butler Yeats	Before the World Was Made	Carla Bruni
24	Bluejays	Margaret Atwood	Bluejays	Andrew Rathbun
25	Bustopher Jones: The Cat about Town	T. S. Eliot	Bustopher Jones: The Cat about Town	Andrew Lloyd Webber
26	Clock of the Years	William Carlos Williams	Clock of the Years	Yata
27	Cymbeline	William Shakespeare	Cymbeline	Loreena McKennitt
28	Dansons La Gigue	Paul Verlaine	Dansons La Gigue	Patricia Barber
29	Date, half a date (Peguisha, Chatzi peguisha)	Rachel Bluwstein	Date, half a date (Peguisha, Chatzi peguisha)	Hanan Yovel, Dorit Reuveni & Danny Katz
30	Do Not Go Gentle Into That Good Night	Dylan Thomas	Down to the River	Ben Caplan
31	Do Not Go Gentle Into That Good Night	Dylan Thomas	Do Not Go Gentle Into That Good Night	John Cale
32	Down by the Sally Gardens	William Butler Yeats	Down by the Sally Gardens	Maura O'Connell, Karen Matheson

1	2	3	4	5
33	Evening Star	Edgar Allan Poe	Evening Star	James Poulsen
34	Fire and Ice	Robert Frost	Fire and Ice	Yata
35	For Our World	Mattie Stepanek	For Our World	Billy Gilman
36	Four Ages of Man	William Butler Yeats	Four Ages of Man	Yata
37	Growltiger's Last Stand	T. S. Eliot	Growltiger's Last Stand	Andrew Lloyd Webber
38	Gus: The Theatre Cat	T. S. Eliot	Gus: The Theatre Cat	Andrew Lloyd Webber
39	Her Anxiety	William Butler Yeats	Her Anxiety	Yata
40	High Talk	William Butler Yeats	High Talk	Yata
41	Hope	Emily Dickinson	Hope	Trailer Bride
42	Hope Is the Thing with Feathers	Emily Dickinson	Hope is the thing with feathers	Trailer Bride's
43	How Fortunate the Man With None	John Willett's translation of Bertolt Brecht's "Ballade von den Prominenten"	How Fortunate the Man With None	Dead Can Dance
44	Hymn	Edgar Allan Poe	Hymn	James Poulsen
45	I am of Ireland	William Butler Yeats	I am of Ireland	Yata
46	I Am/Shades of Life	Mattie Stepanek	I Am/Shades of Life	Billy Gilman
47	I Carry Your Heart	e.e. cummings	I Carry Your Heart	Kate McGarry
48	I Could... If They Would	Mattie Stepanek	I Could... If They Would	Billy Gilman
49	I Danced	Max Dunn	I Danced	Violent Femmes
50	I Felt My Life With Both My Hands	Emily Dickinson	I Felt My Life With Both My Hands	Carla Bruni

1	2	3	4	5
51	I Felt My Life With Both My Hands	Emily Dickinson	I Felt My Life With Both My Hands	Carla Bruni
52	I Know to Speak Only of Myself	Rachel Bluwstein	I Know to Speak Only of Myself	Chava Alberstein
53	I Know to Speak Only of Myself	Rachel Bluwstein	I Know to Speak Only of Myself	Geva Alon
54	I Thank You God For Most	e.e. cummings	I Thank You God For Most	Yata
55	I Went To Heaven	Emily Dickinson	I Went To Heaven	Carla Bruni
56	I Went to Heaven	Emily Dickinson	I Went to Heaven	Carla Bruni
57	If You Were Coming In The Fall	Emily Dickinson	If You Were Coming In The Fall	Carla Bruni
58	If You Were Coming in the Fall	Emily Dickinson	If You Were Coming in the Fall	Carla Bruni
59	Imber Nocturnus	Elizabeth Bishop	Imber Nocturnus	Luciana Souza
60	In moments to delight devoted	Lord Byron	In moments to delight devoted	Anita Réal
61	Insomnia	Elizabeth Bishop	Insomnia	Luciana Souza
62	It Happened Anyway	Mattie Stepanek	It Happened Anyway	Billy Gilman
63	Jabberwocky	Lewis Carroll	Jabberwocky	Donovan
64	La Belle Dame Sans Merc	John Keats	La Belle Dame Sans Merc	Max Heineg
65	Lady Weeping at the Crossroads	Wystan Hugh Auden	Lady Weeping at the Crossroads	Carla Bruni
66	Lake Isle of Innisfree	William Butler Yeats	Lake Isle of Innisfree	Yata
67	Little Fly	William Blake	Little Fly	Esperanza Spalding
68	Lost Sister	Cathy Song	Lost Sister	Andrew Rathbun

1	2	3	4	5
69	Loveliest of Trees	A.E. Housman	Loveliest of Trees	Yata
70	Lullaby	William Blake	Lullaby	Loreena McKennitt
71	Macavity: The Mystery Cat	T. S. Eliot	Macavity: The Mystery Cat	Andrew Lloyd Webber
72	Macbeth (Act IV, scene I)	William Shakespeare	Macbeth (Act IV, scene I)	Harry Potter and the Prisoner of Azkaban OST
73	Mad as the Mist and Snow	William Butler Yeats	Mad as the Mist and Snow	The Waterboys
74	Mad as the Mist and Snow	William Butler Yeats	Mad as the Mist and Snow	Yata
75	Mad Girl's Love Song	Sylvia Plath	Mad Girl's Love Song	Rachel Baiman of Ten String Symphony
76	Mad Girl's Love Song	Sylvia Plath	Mad Girl's Love Song	Noctambule
77	Mad Girl's Love Song	Sylvia Plath	Mad Girl's Love Song	Desprez
78	Making Real Sense of the Senses	Mattie Stepanek	Making Real Sense of the Senses	Billy Gilman
79	Moon Cradle	Padraic Colum	Moon Cradle	Loreena McKennitt
80	Morning Gift	Mattie Stepanek	Morning Gift	Billy Gilman
81	Mr. Mistoffelees	T. S. Eliot	Mr. Mistoffelees	Andrew Lloyd Webber
82	Mungojerrie and Rumpelteazer	T. S. Eliot	Mungojerrie and Rumpelteazer	Andrew Lloyd Webber
83	Negative Love	John Donne	Negative Love	John Adams
84	Nothing Gold Can Stay	Robert Frost	Nothing Gold Can Stay	Yata
85	O Mistress Mine	William Shakespeare	O Mistress Mine	Emilie Autumn

1	2	3	4	5
86	Of The Awefull Battle of the Pokes and the Pollicles	T. S. Eliot	(Of) The Awefull Battle of the Pokes and the Pollicles	Andrew Lloyd Webber
87	Old Deuteronomy	T. S. Eliot	Old Deuteronomy	Andrew Lloyd Webber
88	Old Friends	William Butler Yeats	Old Friends	Yata
89	One Hundred Poems for Children	Herbert Strang	One Hundred Poems for Children	Donovan
90	Othello - Act IV, Scene III	William Shakespeare	The Willow Song	Barbara Bonney
91	Ozymandias	Percy Bysshe Shelley	Ozymandias	Jean-Jacques Burnel
92	Paysage	Charles Baudelaire	Paysage	Les Colocs
93	Pequeño vals vienés	Frederico García Lorca	Take This Waltz	Leonard Cohen
94	Poison Tree	William Blake	Poison Tree	Yata
95	Poison Tree	William Blake	Poison Tree	Max Heineg
96	Possession	Mattie Stepanek	Possession	Billy Gilman
97	Promises Like Pie Crust	Christina Rossetti	Promises Like Pie Crust	Carla Bruni
98	Promises Like Pie- Crust"	Christina Rossetti	Promises Like Pie- Crust"	Carla Bruni
99	Prospero's Speech	William Shakespeare	Prospero's Speech	Loreena McKennitt
100	Queen Mab	Thomas Hood	Queen Mab	Donovan
101	Red Red Rose	Robert Burns	Red Red Rose	various artists
102	Red, Red Rose	Robert Burns	Red, Red Rose	Yata
103	Remember	Christina Rossetti	Remember	Yata
104	Remembrance	Lord Byron	Remembrance	Anita Réal
105	Rhapsody on a Windy Night	T. S. Eliot	Memory	Andrew Lloyd Webber
106	Road Not Taken	Robert Frost	Road Not Taken	Yata

1	2	3	4	5
107	Skimbleshanks: The Railway Cat	T. S. Eliot	Skimbleshanks: The Railway Cat	Andrew Lloyd Webber
108	Snow	Archibald Lampman	Snow	Loreena McKennitt
109	So We'll Go No More a Roving	Lord Byron	Go No More A-Roving	Leonard Cohen
110	Songs of Innocence and Experience Introduction (The Piper)	William Blake	Songs of Innocence and Experience Introduction (The Piper)	Yata
111	Songs of the Wind	Mattie Stepanek	Songs of the Wind	Billy Gilman
112	Sonnet	Elizabeth Bishop	Sonnet	Luciana Souza
113	Sonnet 18	William Shakespeare	Shall I compare thee to a summer's day	Bryan Ferry
114	Sonnet 29	William Shakespeare	When, in disgrace with fortune and men's eyes	Rufus Wainright
115	Sonnet 29	William Shakespeare	Come again, sweet love doth now invite	John Potter
116	Sonnet 35	William Shakespeare	No more be grieved at that which thou hast done	Keb Mo
117	Sonnet 8	William Shakespeare	Music to hear, why hearst thou music sadly	Ladysmith Black Mambazo
118	Sonnet of the Landscape's Sleeve	Ronny Someck	Sonnet of the Landscape's Sleeve	Rony Voodoo
119	Still Burning	Ronny Someck	Still Burning	Mickey Gavrielov
120	Stopping By Woods on a Snowy Evening	Robert Frost	Stopping By Woods on a Snowy Evening	Yata

1	2	3	4	5
121	Strange Fruit	Abel Meeropol	Strange Fruit	Lewis Allan, Billie Holiday
122	Summum Bonum	Robert Browning	Summum Bonum	Yata
123	Suzanne	Leonard Cohen	Suzanne	Leonard Cohen
124	Sweet Afton	Robert Burns	Sweet Afton	trad. tune
125	The Act and River Rhyme II	William Carlos Williams	The Act and River Rhyme II	Yata
126	The Ad-dressing of Cats	T. S. Eliot	The Ad-dressing of Cats	Andrew Lloyd Webber
127	The Alabama Song	Bertolt Brecht	The Alabama Song	The Doors, Lotte Lenya, Dalida, Nina Simone, David Bowie
128	The Dark Night of the Soul	Juan de Yepes Alvarez (St. John of the Cross)	The Dark Night of the Soul	Loreena McKennitt
129	The Fly	William Blake	The Fly	Max Heineg
130	The Garden of Love	William Blake	The Garden of Love	Martha Redbone Roots Project
131	The Gift of Color	Mattie Stepanek	The Gift of Color	Billy Gilman
132	The Highwayman	Alfred Noyes	The Highwayman	Loreena McKennitt
133	The Lady of Shalott	Alfred Tennyson	The Lady of Shalott	Loreena McKennitt
134	The Lake Isle Of Innisfree	William Butler Yeats	The Lake Isle Of Innisfree	Judy Collins
135	The Man with a Blue Guitar	Wallace Stevens	The Man with a Blue Guitar	Yata
136	The Merchant of Venice – Act IV, Scene I	William Shakespeare	The quality of mercy is not strained	Des'ree

1	2	3	4	5
137	The Naming of Cats	T. S. Eliot	The Naming of Cats	Andrew Lloyd Webber
138	The Old Gumbie Cat	T. S. Eliot	The Old Gumbie Cat	Andrew Lloyd Webber
139	The Owl and the Pussycat	Edward Lear	The Owl and the Pussycat	Donovan
140	The Oxen	Thomas Hardy	The Oxen Christmas carol	Patrick P. McNichols and Galliard String Quartet
141	The Passionate Shepherd to His Love	Christopher Marlowe	Live With Me and Be My Love	Annie Lennox
142	The Passionate Shepherd to His Love	Christopher Marlowe	Live With Me and Be My Love	Annie Lennox
143	The Rum Tum Tugger	T. S. Eliot	The Rum Tum Tugger	Andrew Lloyd Webber
144	The Second Coming	William Butler Yeats	Slouching Towards Bethlehem	Joni Mitchell
145	The Song of the Jellicles	T. S. Eliot	The Song of the Jellicles	Andrew Lloyd Webber
146	The Song Of Wandering Aengus	William Butler Yeats	The Song Of Wandering Aengus	Christy Moore
147	The Stolen Child	William Butler Yeats	The Stolen Child	The Waterboys
148	The Waking	Theodore Roethke	The Waking	Kurt Elling
149	This is Just to Say	William Carlos Williams	This is Just to Say	Yata
150	Those Dancing Days are Gone	William Butler Yeats	Those Dancing Days are Gone	Yata
151	Those Dancing Days Are Gone	William Butler Yeats	Those Dancing Days Are Gone	Carla Bruni

1	2	3	4	5
152	Those Dancing Days Are Gone	William Butler Yeats	Those Dancing Days Are Gone	Carla Bruni
153	To One in Paradise	Edgar Allan Poe	To One in Paradise	James Poulsen
154	True Stories	Margaret Atwood	True Stories	Andrew Rathbun
155	Under the Greenwood Tree	William Shakespeare	Under the Greenwood Tree	Donovan
156	Walrus and the Carpenter	Lewis Carroll	Walrus and the Carpenter	Donovan
157	When I was One and Twenty	A.E. Housman	When I was One and Twenty	Yata
158	When We Two Parted	Lord Byron	When We Two Parted	Elya Courtney and Michael Courtney
159	When You are Old	William Butler Yeats	When You are Old	Yata
160	Wild Nights	Emily Dickinson	Wild Nights	John Adams
161	Wynken, Blynken and Nod	Eugene Field	Wynken, Blynken and Nod	Donovan
162	#53 Sidetracked	Lao Tzu	#53 Sidetracked	Yata
163	#6 Valley Spirit	Lao Tzu	#6 Valley Spirit	Yata